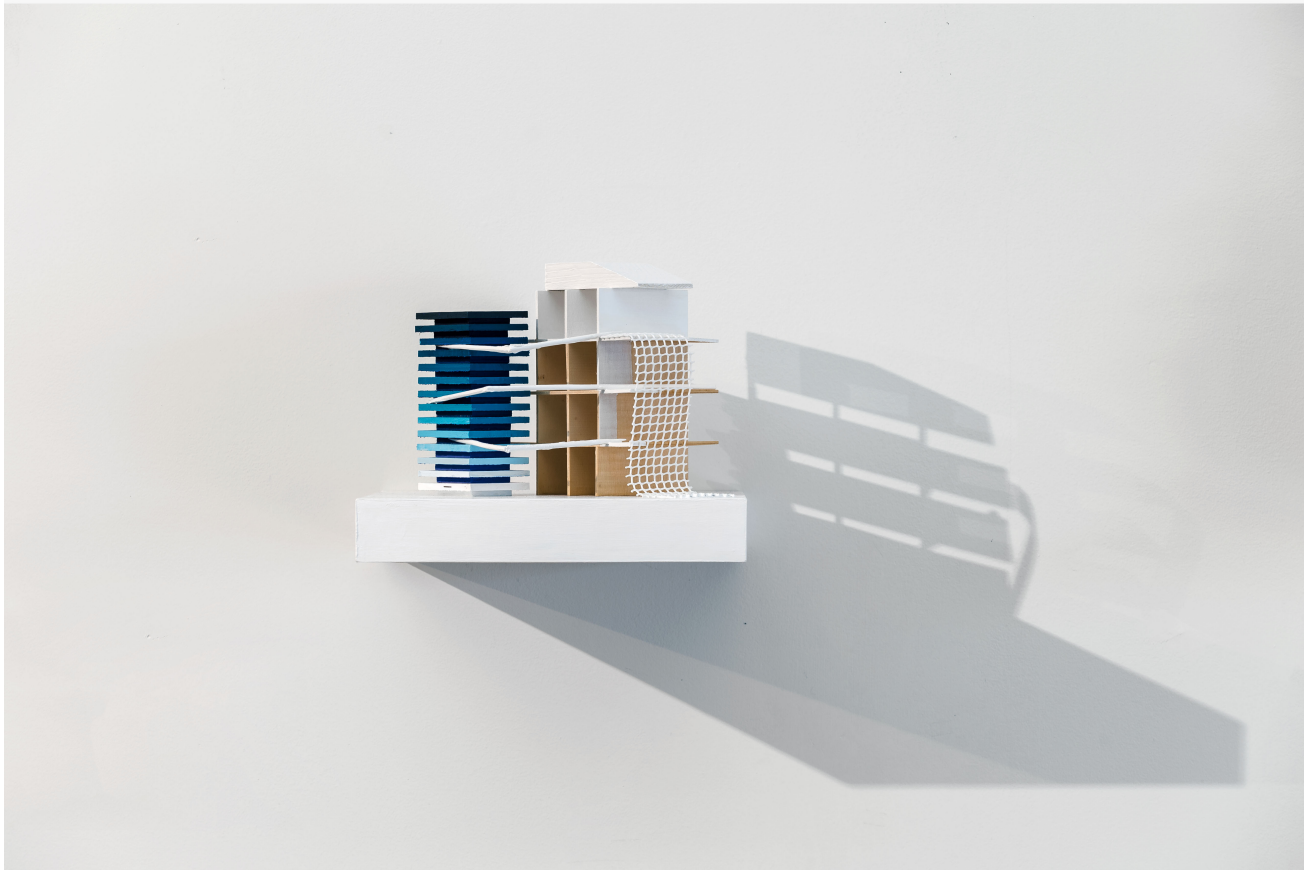


ANA PAIS OLIVEIRA

A cor entre o espaço pictórico e o espaço arquitetónico:
Processos relacionais nas práticas artísticas contemporâneas



A cor entre o espaço pictórico e o espaço arquitetónico:
processos relacionais nas práticas artísticas contemporâneas

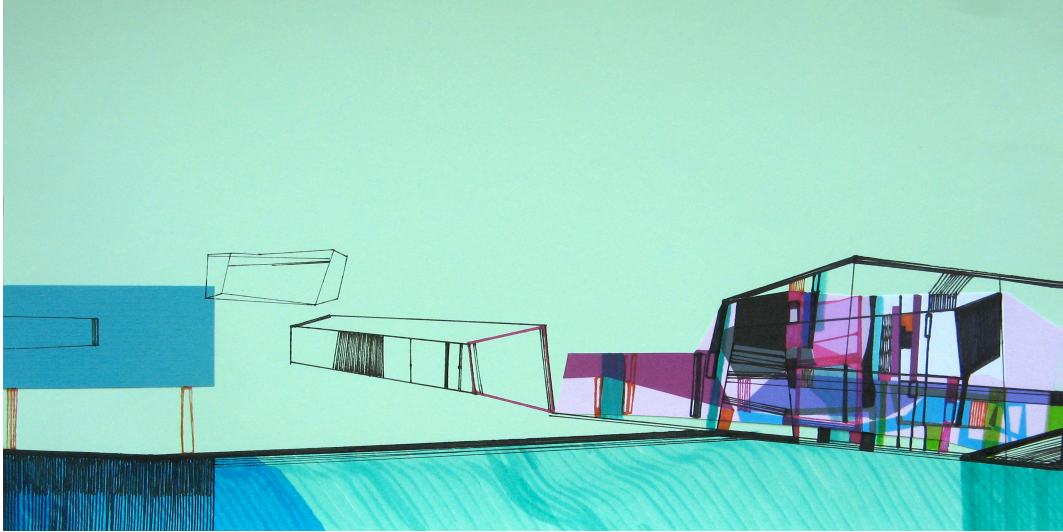
Tese apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
para a obtenção do grau de Doutor em Arte e Design
Área científica de Pintura

Ana Pais Oliveira

Com a orientação do Professor Doutor António Quadros Ferreira

Este projeto contou com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT),
através da concessão de uma bolsa de doutoramento

FBAUP
setembro de 2015



Quem quiser introduzir algo de novo no seu espaço de especialização tem que sair dele. Não há alternativa. A viagem é, neste sentido, fundamental. Quem viaja muda de ideias.

Gonçalo M. Tavares, 2010

A cor entre o espaço pictórico e o espaço arquitetónico: processos relacionais nas práticas artísticas contemporâneas

Ana Isabel Pais de Oliveira

Orientador: Professor Doutor António Quadros Ferreira

Tese de Doutoramento em Pintura

integrada no Ciclo de Estudos de Terceiro Ciclo em Arte e Design

da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

setembro de 2015

Este projeto contou com o apoio financeiro
da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT),
através da concessão de uma bolsa de doutoramento.

Imagem da página 2:

Ana Pais Oliveira, *Another Shelter* #3, 2015



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



agradecimentos

A realização deste trabalho contou com o apoio imprescindível e impulsionador de um pequeno grupo de pessoas, às quais devo um profundo agradecimento:

*

Ao professor António Quadros Ferreira, por acreditar neste projeto desde o início, pela confiança depositada e pelo incentivo, mediante um acompanhamento atento.

Aos artistas Pedro Calapez e José Bechara, pela disponibilidade, colaboração e generosidade, e também pelo carácter inspirador dos seus trabalhos.

Aos professores e colegas do doutoramento em Arte e Design, pela motivação e pelas conversas. Ao professor José Vaz, pelo interesse, rigor e cuidado.

Aos meus leitores, Vasco, Marta, Ana e António.

Aos meus pais e irmãos, por um apoio e uma valorização tão incondicionais quanto a confiança nas minhas opções e no meu trabalho.

Ao meu marido Vasco, por muito mais do que o que aqui possa escrever: este trabalho é nosso.

À Leonor, que nasceu no mesmo ano em que iniciei este projeto e que foi sempre a maior força.

*

resumo

A razão e origem deste trabalho de investigação parte da natureza particular da minha prática artística e dos propósitos e questões oferecidos pela pintura. De modo consequente e primordial, e como resultado da componente processual da pesquisa, pretendo criar um corpo de trabalho pictórico inédito capaz de introduzir e evidenciar os resultados de uma continuada interdependência entre o pensar e o fazer. *Pintura fora de si*, designação que explicito ao longo do texto e que nomeia o projeto expositivo final, refere-se ao disseminado conceito de pintura expandida mas, aqui, e mediante uma abordagem talvez mais poética ou subtil, refere-se à pintura que deixou de estar bem na sua pele e de se identificar com os convencionais modos de a definir, traduzir ou mostrar, pedindo emprestadas gramáticas vizinhas. É uma pintura que avança no sentido da pesquisa espacial, da tridimensionalidade e da invasão do espaço real, mantendo-se fiel ao seu *ser pintura*. No entanto, e no final dessa viagem, regressa sempre aos seus meios, processos e questões, tentando comportar-se com honestidade e confirmando a sua inesgotabilidade.

A investigação propõe um olhar para o lugar da cor nas práticas artísticas contemporâneas onde a pintura conversa com a arquitetura, particularizando os objetos artísticos que, de algum modo, intersejam as especificidades de ambas. O enfoque do trabalho não é, assim, a cor como tema abrangente e propenso a uma multiplicidade de aproximações, mas a cor conectada com um processo simbiótico entre a pintura e a arquitetura, onde existe uma mútua problematização e hibridização. De um modo geral, a dimensão pictórica prevalece, como resultado de um privilégio dado à cor enquanto elemento visual e expressivo com um significativo potencial transformador.

O estudo que contextualiza a presente investigação coloca a questão sobre o que aconteceu à cor depois de as teorias a terem procurado sistematizar, sendo que estas não chegaram a disponibilizar um conhecimento inequívoco e irrefutável, mas sim a gerar mais possibilidades de conflito, disrupção e reinvenção. A cor, hoje, está mais associada a um campo fluido de aleatoriedade, acaso, experimentação e intuição, do que a uma vertente científica, sistemática e de uma gestão ordenada de princípios e regras. Por outro lado, no seu cruzamento com a específica relação intertextual entre a pintura e a arquitetura, a cor surge comumente como um interface que potencia o resultado artístico das crescentes relações de colaboração entre artistas e arquitetos.

Esta investigação procura evidenciar os casos em que a cor, que permanece indisciplinável e indomável, assume um papel primordial nesse anulamento de fronteiras entre a pintura e a arquitetura, cruzando as propostas de artistas ou arquitetos que operam, no conjunto dos seus trabalhos, questões, temas ou processos coincidentes com os da minha prática artística e com os deste estudo. Prevalece, finalmente, a utilização da cor como experiência: uma experiência física e intuitiva inerente ao ato de fazer, de aproveitamento efetivo e afetivo do erro, da possibilidade e da incerteza. Em última instância, atravessa este texto-investigação um argumento em defesa da pintura, que sobrevive independentemente das estratégias que utiliza para dar forma a uma ideia.

abstract

The reason and origin of this study is found in the particular nature of my artistic practice and in the purposes and questions brought about by painting. In a consequent and paramount sense, and as a result of the procedural component of this research, the intention is to create an unprecedented pictorial work that is able to introduce and emphasize the results of a continuous interdependence between thought and action. *Pintura fora de si (Painting outside itself)*, a designation that will be explained throughout the text and is the title of the final exhibition project, refers to the disseminated concept of expanded painting. In this case, however, and perhaps in a more poetic and subtle sense, it refers rather to the painting that has ceased to feel comfortable with itself and recognize the ways in which it is conventionally defined, translated or portrayed, borrowing nearby grammars. It is a painting that moves forward in the direction of spatial research, tridimensionality and the invasion of the real space, remaining faithful to its *painting being*. Nonetheless, at the end of such journey, it always returns to its means, processes and questions, attempting to behave honestly and confirming its inexhaustibility.

This research suggests looking at the role of colour in the contemporary artistic practices where painting converses with architecture, particularizing the artistic objects that, in some way, intersect the specificities of both areas. The focus of this paper is, thus, not on colour as a comprehensive topic prone to a multitude of considerations, but on colour connected to a symbiotic process between painting and architecture, where there is mutual questioning and hybridization. Generally, the pictorial dimension prevails, as a result of colour being privileged as an expressive and visual element with a significant transformative potential.

The study supporting this research questions what happened to colour after the theories that have tried to systemize it, for these have yet to provide an unequivocal and irrefutable knowledge, generating instead further possibilities of conflict, disruption and reinvention. Colour is, nowadays, more associated to a fluid randomness field, to chance, experimentation and intuition, than to its scientific and systematic aspect of an orderly management of principles and rules. On the other hand, in its intersection with the specific intertextual relationship between painting and architecture, colour is commonly seen as an interface that empowers the artistic result of the increasing collaborative associations between artists and architects.

This research aims to bring to light cases where colour, remaining undisciplinable and untameable, takes on a leading role in that annulment of boundaries between painting and architecture. It will do so by crossing the propositions of artists or architects who, in the course of their work, operate questions, topics or processes that coincide with those of my artistic practice and of this study. In the end, the use of colour as an experience prevails: a physical and intuitive experience inherent to the act of doing, of effectively and affectively using error, possibility and uncertainty. Lastly, this research paper is entirely imbued by an argument in defence of painting, which survives regardless of the strategies it uses to give shape to an idea.

índice

Nota prévia: Para onde se dirige o artista? 11

Introdução 17

Parte I

A cor entre a arte e a arquitetura: espaços de contaminação e colaboração 25

1. Arte e arquitetura – relações e convergências 27

1.1. *Gesamtkunstwerk*, ou o legado de uma relação transdisciplinar 34

1.2. Sobre o espaço, o lugar e o não-lugar 61

1.3. A casa, ou *o mais íntimo quotidiano* 77

1.4. Pintura fora de si – expansão e hibridização 96

2. A cor depois da teoria 130

2.1. A reinvenção da cor: autonomia, acaso e apropriação nas práticas artísticas contemporâneas 147

2.2. A cor ausente: entre a monocromia e a cromofobia 173

2.3. O corpo da cor: um interface entre a pintura e a arquitetura 189

Parte II

Três casos de estudo: Pedro Calapez, José Bechara e Herzog & de Meuron 203

1. Pedro Calapez – a convocação do olhar 205

1.1. O lugar do desenho 223

1.2. O lugar da cor 230

1.3. O lugar do espaço 239

2. José Bechara – a geometria impulsiva, *dramaticamente finita* 250

2.1. A pintura como começo 261

2.2. O lugar do desenho 272

2.3. A casa como operação poética 275

2.4. A cor, entre a explosão e a introspeção 287

3. Herzog & de Meuron – o aqui e agora da arquitetura feita arte 293

3.1. Entre a arquitetura e a arte: as primeiras colaborações e exposições 298

3.2. Colaborações, ou a vontade de um posicionamento artístico 312

3.3. Um lugar para a fusão entre arte e arquitetura: o caso do Museu de arte 319

3.4. Laban Dance Centre, ou o lugar da cor entre a arquitetura e a arte 327

Parte III

Prática artística: processo e experiência, intuição e erro 333

1. A indisciplina da cor: intuição, ordem, acaso e beleza	335
2. Da pintura ao objeto – expansão e tridimensionalidade	347
3. O objeto como resultado: notas sobre o fazer	362
4. Projetos e exposições	379
5. <i>Pintura fora de si</i>	387
5.1. <i>Pintura fora de si</i> – imagens da exposição	395

Considerações finais	407
----------------------	-----

Bibliografia	415
--------------	-----

Webgrafia	426
-----------	-----

Índice de ilustrações	435
-----------------------	-----

Biografia	449
-----------	-----

Anexo I – Entrevista a Pedro Calapez, Lisboa, 21-04-2014	455
--	-----

Anexo II – Entrevista a José Bechara, Madrid, 22-02-2014	467
--	-----

Nota prévia: Para onde se dirige o artista?

The artist-researcher seeks the discussion in the public domain.¹

O melhor momento para descobrirmos e fazermos coisas novas dá-se, talvez, quando não estamos a pensar no que queremos descobrir e fazer, quando estamos a pensar numa outra coisa, distraídos do nosso centro e dos nossos propósitos e a assimilar contribuições de outros espaços e contextos. A reflexão inerente à prática artística pode ser absorvente, manipuladora do próprio artista e envolvida em constantes pausas, incertezas e impasses. Pode acontecer em processos circulares fechados que não chegam a lado algum para além do seu ponto de partida. Neste sentido, a viagem é fundamental: dando passos de dentro para fora, e depois observando de fora para dentro, o distanciamento criado pode ser um princípio para novos caminhos. É neste contexto que talvez possamos enquadrar a investigação em arte e o seu impacto na própria produção artística, aquela que tem como objetivo fundamental regressar a si mesma, no final da viagem, munida de novas ferramentas. Quando o artista se situa num novo contexto e tem que encontrar a sua posição nesse ambiente mais ou menos conectado com a sua própria produção, poderá existir uma maior probabilidade de mudar de ideias, colocando a sua prática artística num outro lugar. Dificilmente avaliaremos este lugar como melhor ou pior, mas pretende-se, aqui, questionar o quão diferente ele é e que tipo de artista se constrói ou se transforma e modela num contexto académico. Entre os parâmetros e regras da academia e as especificidades do mundo da arte, terá o artista que privilegiar uns em detrimento dos outros? E onde se enquadram as noções de subjetividade e experimentação? Mediante a necessidade de falar e escrever sobre o seu trabalho, de o comunicar, que contextos escolhe o artista para se fazer ouvir e para se fazer ver? O que leva um artista, que quer continuar a sê-lo, a dirigir-se ou regressar à escola de arte? O papel de *artista-investigador*, se assim se pode chamar, vai complementar, contaminar ou anular o de *artista-pintor*?

Como afirmou Victor Burgin (2009), grande parte da rotina de trabalho de um artista é um trabalho de investigação. Assim, interessa questionar que variantes acarreta a produção artística envolvida no contexto académico e se o artista poderá criar uma melhor consciência do seu trabalho, um quase pensar melhor para que melhor o afirme e comunique.

Um objeto artístico tem a capacidade ativa de constituir uma fonte sustentável de significado, valendo por si. No contexto académico, revelar paradigmas ou cenários da construção artística através de uma sistematização, procurar uma “base teórica para a intuição” (Emlyn Jones: 2009) ou fazer um uso instrumental da teoria podem constituir novos caminhos para a própria produção artística. Mas importa saber, como coloca Janneke Wesseling (2011), se esta condição de artista, que investiga ou procura para além dos seus mecanismos básicos de criação, cria um novo “tipo” de artista. Na contaminação do artista-pintor com o *artista-investigador*, o que acontece ao ato criativo?

¹ WESSELING, Janneke (ed.) (2011). *See it again, say it again – The artist as Researcher*. Amsterdam: Antennae Valiz, p. 4.

Uma parte significativa da rotina de trabalho de um artista passa, na verdade, pela pesquisa. Podemos chamar-lhe investigação, mas a palavra ocupa muito espaço e este é necessário para a prática e a experimentação, para um fazer que, de modo consciente ou não, se serve desse processo correlacional de procura, reflexão e pensamento. Investigar, como ato de procurar, estudar, analisar e explorar, e essencialmente como ato de aprofundar, é um termo e uma realidade implícita e necessária na prática artística. O que interessa, então, perceber é o que distingue o artista que insere voluntariamente a sua prática artística no contexto académico e que, por isso, exponencia a relevância de comunicar esse processo de reciprocidade entre pensamento e ação – considerando-se, eventualmente, um *artista-investigador* – daquele que não o faz, não querendo ou não precisando. O facto de se tratar de uma decisão voluntária, por parte do artista, poderá ser diferenciador dos resultados desse enquadramento da prática artística no âmbito académico. Falamos, efetivamente, de uma necessidade intrínseca às especificidades do seu trabalho e alheia a fatores ou exigências externas: o artista decide ingressar ou reingressar (na maioria dos casos) na academia como resultado das necessidades e vontades específicas do seu trabalho, habitualmente com o intuito de o situar, enquadrar e proporcionar reflexões próprias e alheias sobre o mesmo. Coloca-se, enfim, a questão sobre o que acontece a esse artista e se, na realidade, o seu trabalho é transportado para um novo lugar. Coloca-se, ainda, a questão de partida: o que faz um artista que, muitas vezes, se sente envolvido e limitado num circuito fechado, recorrente e repetitivo, que não ouve e não se faz ouvir sobre o seu trabalho (ou que não encontra as condições para o fazer), quando quer comunicar a sua prática para além do que ela afirma nos habituais contextos de exposição? Para onde se dirige o artista quando quer comunicar mais eficazmente a reflexão inerente à sua prática, ou quando quer ser entendido?

As referências para procurar possíveis respostas a estas questões partem de uma experiência individual. A decisão de fazer um doutoramento em pintura partiu, efetivamente, de uma necessidade do próprio trabalho: a de o colocar num contexto de discussão sobre a prática e o fazer, sobre opções e noções, e a de criar condições para um enquadramento mais consciente do mesmo, projetando necessidades futuras. No fundo, trata-se de uma espécie de *parar para pensar*, embora nunca se pare de fazer. Não deixa, no entanto, de ser uma pausa na prática artística continuada e no processo criativo centrado na experimentação: para escrever sobre o trabalho, é necessário um confronto mais doloroso com o mesmo e uma quase maior autoconsciência, diminuindo a velocidade de produção e olhando para as especificidades do fazer várias vezes, sob vários ângulos e perspetivas. Assim, o que acontece é que a viagem se traduz numa produção intensiva de coisas, palavras, textos, explanações, aprofundamentos, objetos, esboços e experimentações. E, como afirma Gonçalo M. Tavares, *a teoria tem a ver com a ligação entre todas as coisas*:

A diferença entre a prática e a teoria: a prática tem a ver com o concreto, o material, o específico. A teoria tem a ver, até etimologicamente, com o ‘não-limite’, com aquele espaço de reflexão onde tudo está livre mas, ao mesmo tempo, ligado. O mesmo se passa com o termo ‘universidade’. Muitas vezes afunilam-se tanto os saberes em determinados redutos e esquece-se, na Universidade, que tudo tem a ver com tudo. (M. Tavares, 2011: 43)

Assim, nesse contexto académico, onde tudo tem a ver com tudo, as especificidades do trabalho prático de cada um podem ser o elemento aglutinador de todas as coisas que lhe interessam e o fazem transformar-se, diferenciando desse modo a pesquisa

particular do artista. A partir de uma liberdade total para a reflexão, cria-se um filtro que destaca as componentes essenciais da interseção entre o pensar e o fazer, criando ainda um espaço de especialização novo, próprio e capaz de contribuir de algum modo para o todo. Idealmente, será isto o que acontece. Mas, durante a viagem, é possível que o trabalho artístico se modifique devido a um envolvimento mais evidente e necessário com a teoria?

James Elkins, responsável pela edição do livro *Artists with PhDs – On the new Doctoral Degree in Studio Art*, de 2009, defende que alguns tipos de prática artística poderão vir a ser influenciados pelos novos programas doutorais e que a arte em geral pode tornar-se mais académica e intelectual, ou seja, mais envolvida com a teoria. Mas acrescenta que este tipo de polémica, que foi comum, nomeadamente, entre o público das primeiras conferências sobre doutoramentos em prática artística, realizadas em Los Angeles (2003), não é o que interessa focar. Interessa, sim, entender o lugar destes novos cursos no panorama académico, conceptualizando os doutoramentos em arte como desprovidos da necessidade de depender das noções de pesquisa e de produção de conhecimento novo. Elkins defende que, para a maioria dos artistas, conhecimento não é o que a arte produz. Poderá produzir emoção, expressão, paixão, prazer estético, significado. Mas não conhecimento, pelo menos numa conceção usual e disseminada.

Podemos, no entanto, pensar que aquilo que o artista produz, mediante uma experiência artística acumulada e um necessário processo de reflexão devidamente articulado com a prática, constitui, à partida, um contributo. Aliás, quando o artista escreve sobre o seu próprio trabalho, sobre questões que o envolvem ou sobre conceitos, temas e especificidades coincidentes com a sua prática, apresenta um contributo dificilmente atingível por outros, por quem está de fora, no sentido em que há uma experiência prática que fica traduzida, acessível e valorizada.

Jacques Herzog, da dupla de arquitetos Herzog & de Meuron, afirmou na conferência *Herzog & de Meuron: Myths and Collaborations over Time*, proferida na 2013 *Preston H. Thomas Memorial Lecture*, Cornell University, que os textos sobre arquitetura são todos aborrecidos e não sobrevivem. Para Herzog, esses textos usam um meio, a linguagem, que deveria ser profissional, ou seja, idealmente deveriam ser os escritores a escrever livros. Para Jacques Herzog, os arquitetos podem escrever melhor ou pior, mas, não sendo escritores, não são os que escreverão melhores livros. É neste sentido que o arquiteto afirma que a poesia é a melhor forma de texto escrito, ou de linguagem escrita: sobrevive sempre. É apenas poesia, é apenas o que o texto diz, é apenas o que é e não pretende dar a entender um outro assunto. Já os textos teóricos de arquitetura, nas palavras do arquiteto, tentam dizer coisas em que devemos acreditar, resultando numa energia perdida, numa espécie de publicidade que não está centrada na linguagem.

Este é um exemplo de uma forma de pensar sobre o texto e a sua relação com a arte ou a arquitetura, ou qualquer outra área sobre a qual ele se debruça.

No caso dos textos sobre arte, podemos pensar na diferença entre os que são escritos por pessoas cuja profissão abrange vincadamente a escrita, como os historiadores, críticos, jornalistas ou professores, e aqueles que são escritos por quem faz a arte. Estes, algumas vezes, não sentem necessidade de mergulhar na escrita, não o querem ou não sabem exatamente como o fazer. Por outro lado, há os que precisam de o fazer, querem e praticam, tal como se pratica a arte. Então, neste ponto, interessa questionar se a diferença da escrita do artista, em relação à escrita dos que estão no lado de fora do fazer, pode enfim constituir a grande mais-valia da investigação em arte e do trabalho do *artista-investigador*: dar a ver o que serve de base à prática artística e ao

processo criativo, evidenciar processos e o valor da experiência, comunicar as estratégias, opções e fundamentação teórica que originam os resultados. Voltando à provocação de Jacques Herzog, podendo não ser o artista aquele que escreve melhor, não será ele o que entende melhor o que foi feito e o que é necessário fazer? Não será ele que melhor pode escrever sobre o valor da informação desorganizada do *atelier*, o peso ou fluidez da tinta, o impasse do tempo das secagens, a textura dos materiais? Ou, ainda, sobre a volatilidade das relações cromáticas, os problemas com a luz, os problemas com o tempo, as esperas, a imprevisibilidade de algumas escolhas, a ação do acaso, as tentativas e o erro como motor essencial do fazer? Podendo estar desprovido de outras ferramentas essenciais à escrita de textos sobre arte, a verdade é que o artista parece estar munido de uma espécie de informação privilegiada: a que provém do seu próprio processo criativo.

Partindo de uma experiência individual, que se consolida e adensa com a realização deste projeto de investigação, e acreditando ser possível responder à questão que intitula este texto, talvez seja possível afirmar, com alguma convicção, que um dos sítios para onde o artista se dirige quando quer ser ouvido é a escola de arte ou a academia. Aqui, ele envolve-se num contexto de maior e mais frequente discussão sobre o trabalho e de estímulo à procura e à inquietação. A partir desta opção, o artista que faz investigação académica não é necessariamente diferente dos outros artistas, principalmente se tivermos em conta que, como já afirmado, grande parte da rotina dos artistas centra-se na pesquisa e não se pode dissociar a prática do pensamento, ou de uma chamada teoria. Mas o *artista-investigador* terá de encontrar novas estratégias e metodologias para o seu trabalho, estas enquanto formas de sistematizar e produzir ideias de alguma objetividade e rigor, ou um chamado conhecimento, através do objeto artístico. O método de trabalho em investigações em pintura, e não sobre pintura, traduz-se nas estratégias utilizadas para encontrar uma reciprocidade eficiente entre a componente prática e a componente teórica, sendo que o importante é tornarem-se evidentes as questões processuais. A transformação subsequente à necessária formação e enquadramento do trabalho artístico individual num contexto académico e de discussão, bem como no meio artístico envolvente, permitem a integração de novas aquisições e reequilíbrios sucessivos, no âmbito de uma necessária plataforma de teoria e prática. Neste contexto, o *artista-investigador* pode, eventualmente, distinguir-se dos outros artistas:

The artist-as-researcher distinguishes himself from other artists by taking it upon himself to make statements about the production on his work and about his thought processes. The artist-researcher allows others to be participants in this process, enters into a discussion with them and opens himself up to critique. This is by no means self-explanatory; it actually represents a radical shift in the conception of 'artistry'. After all, the romantic view of the artist as a recluse in a studio from which he or she sends messages out into the world was prevalent until far into the 20th century.² (Wesseling, 2011: 3)

² O *artista-investigador* distingue-se dos outros artistas através da realização de afirmações sobre a produção do seu trabalho e sobre os seus processos de pensamento. O *artista-investigador* permite a outros serem participantes deste processo, entra numa discussão com eles e abre-se à crítica. Isto não é, de modo algum, autoexplicativo; representa realmente uma mudança radical na conceção da 'mestria'. Afinal, a visão romântica do artista como um recluso num estúdio a partir do qual manda mensagens para o mundo prevaleceu até tarde no século XX.

Talvez a grande diferença entre o *artista-investigador* e os outros artistas não resida tanto nessa questão das afirmações que ele faz sobre o seu trabalho, algo que é cada vez mais comum e necessário, mas sim nessa disponibilidade para uma maior sujeição à crítica: o artista coloca-se num contexto de maior exigência teórica e conceptual, onde, necessariamente, tem que lidar com considerações sobre o seu trabalho, expondo-se de modo mais evidente, defendendo-se e submetendo-se a avaliações mais diretas. Tal como afirma Janneke Wesseling, *o artista-investigador procura a discussão no domínio público*. Mesmo que essa discussão nem sempre seja a mais confortável, devido a uma maior exposição de um trabalho que, muitas vezes, está envolto num campo de intimidade e é sempre difícil de sujeitar a uma espécie de avaliação e confronto, o artista tende a procurar este tipo de contextos. Senão, para onde se dirige? Que plataformas encontra para discutir as particularidades do seu trabalho, mediante um conjunto de pessoas que se interessam, efetivamente, pelo tema?

É este carácter eminentemente público que pode tornar-se uma necessidade para o artista. O artista que encontra, no seu trabalho, uma necessidade de reinserção num contexto académico, é também resultado desse artista que abandona o espaço privado e encerrado do *atelier* e sai para a rua, interage com o quotidiano, o espaço e a cidade, vê o que se faz e mostra-se como agente no meio da arte. Envolve-se noutras áreas, entra noutros campos, assume o contexto como matéria de trabalho e a intertextualidade e a transdisciplinaridade como parte enriquecedora do seu processo criativo, não se dissociando da história, da crítica ou da política, algo que se tornou mais evidente e frequente a partir dos anos 1960:

The idea of art-as-research flows from *art itself*, in particular from the conceptual art of the 1960s onwards. Conceptual artists oppose the view that art can be viewed in isolation from history and politics, and they assert that art is necessarily cognitive.³ (Wesseling, 2011: 3)

Um artista que está, por isso, envolvido com o meio facilmente se depara com a necessidade de ingressar num contexto específico de troca de ideias onde não se pode desviar da necessidade de afirmar, contribuir, mostrar, comparar, avaliar e expor-se, a si mesmo e à obra. O artista deixa, efetivamente, de estar fechado, seja no *atelier*, seja sobre o seu próprio trabalho ou sobre si mesmo, sendo uma real necessidade o abandono de qualquer pudor em relação ao ato de falar e escrever sobre o seu trabalho: falar sobre pintura não retira o seu potencial expressivo e estamos mediante um nível de interpretação que pode e deve recorrer à palavra para adensar a perceção. Para além disso, a documentação da prática artística pode ser, em si mesma, um processo de investigação.

A criação artística e a investigação em arte podem, finalmente, unir esforços com dois objetivos fundamentais: o de colocar a prática artística num outro lugar, talvez novo, talvez apenas diferente, desejavelmente melhor ou com uma melhor noção de si mesma e do que lhe é exterior e, por isso, também a enquadra e transforma; e o de dar um contributo à comunidade académica, aos teóricos, professores, críticos e artistas: tratando-se de um artista a pensar, a fazer e a escrever, e também a refazer, essa experiência e método de trabalho muito particulares e conectados com as

³ A ideia da arte como pesquisa flui da *arte em si*, particularmente a partir da arte conceptual dos anos 1960. Os artistas conceptuais opõem-se à ideia de que a arte pode ser vista isoladamente da história ou da política e afirmam que a arte é necessariamente cognitiva.

especificidades do fazer podem constituir um resultado contendor de novas competências e sentidos, tornando pública e acessível uma experiência pessoal como matéria para a reflexão e o conhecimento.

É nestas premissas que este trabalho de doutoramento acredita e é este posicionamento que serve de impulso para a opção de trazer a prática artística para o contexto académico.

Introdução

A falta da pintura para os pintores é outra razão pela qual a fazem, e é possível que isso se deva a uma falta primordial, como a que leva Norbert Bisky a perguntar: “What’s wrong with me?”⁴

A razão deste texto reside na pintura. Esta vem primeiro e pode existir sem a palavra, embora não sem o pensamento. Se escrevermos sobre o que vemos, a palavra será clara, reta, deixando um registo imutável e constante, mesmo que o ponto de partida original se mantenha em estado de trânsito, em consecutiva mudança e cedência às ações externas e extrínsecas que nela se projetam. Mas se não escrevermos sobre o que vemos, talvez se ofereça a possibilidade de alargar os sentidos e de a obra ser, ela mesma, enriquecida, alargada e impregnada por estes. Aqui, a obra torna-se volumétrica e densa pela adição, sobreposição e contaminação de sentidos. Entre o escrever e o não escrever, nunca se questiona o pensar ou o não pensar. A pintura pensa-se a si mesma enquanto se faz. É através do fazer, da vivência do *atelier*, da ocupação física, efetiva e afetiva desse espaço e do confronto urgente e insistente com a pintura que produz o objeto artístico, um processo que resulta de um ciclo de pensamento, ação, experimentação e subsequente transformação. Depois disso, a escrita acompanha, acrescenta, prolonga e incute a reflexão própria e alheia. A escrita pode, aliás, ter a capacidade ativa de potenciar e relançar a pintura, talvez colocá-la num outro lugar.

Falar e escrever sobre a pintura é, na verdade, uma necessidade e uma exigência que a própria pintura reivindica para si mesma e para os seus campos de atuação. E, para a construção de um discurso em torno da pintura, não é suficiente a consideração do objeto da pintura: é essencial analisar o contexto no qual a pintura se insere, o modo como ela comunica e transmite significados, o tipo de experiência que proporciona e o modo como essa experiência é traduzida, pelo artista e por outros, em palavras, interpretações, enquadramentos, ações e projeções futuras.

Escrever sobre a minha pintura é, na verdade, uma exigência minha, como que querendo vê-la entendida e arrumada por momentos. Escrevo, quase sempre, depois de a pintura estar terminada. Mas esta é, muitas vezes, autorreferencial e afogada no seu próprio ser, sendo pouco mais do que ela própria, não precisando dessas palavras para sobreviver. Deste modo, as palavras podem vir contaminá-la ou acrescentar coisas que a pintura não tinha pedido para si. Ainda assim, escrevo como tentativa de a prolongar e de dar a ver os meus sentidos para a obra. Ao fazê-lo, não estou a criar um complemento para a pintura, nem a justificá-la, mas sim a sistematizar as particularidades do ato de fazer, ao mesmo tempo que as palavras me fornecem pistas para continuar e para explorar novos caminhos. É um processo como este que pretendo aprofundar, adensar e enriquecer ao realizar este doutoramento em pintura. O projeto de investigação não se realizaria sem a existência e a importância da pintura, mas esta também recebe o projeto como modo de se enquadrar numa unidade coesa entre reflexão e ação, aproveitando as ferramentas criadas durante esse processo para se reposicionar, transformar e, eventualmente, crescer.

⁴ SABINO, Isabel (2014). *A pintura que falta*. In Sabino, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, p. 265.

Assim, este trabalho de doutoramento começa e acaba por ser um projeto artístico. A pintura é o centro, fornece as pistas e levanta as questões que interessa aprofundar no âmbito teórico e procura posicionar-se no contexto das práticas artísticas contemporâneas, cruzando as aproximações de artistas e arquitetos que informam as áreas temáticas propostas pela investigação. O texto, não explicando, procurará acrescentar e adensar, reconstruindo a natureza do discurso artístico e sedimentando o pensamento associado ao fazer. Deste modo, intersetando os elementos que sobressaem no trabalho de pintura e gerem o processo criativo que lhe é inerente, definem-se as principais áreas temáticas da pesquisa: cor, pintura e arquitetura, ou o lugar intermédio onde estes se cruzam e diluem as suas especificidades.

A componente processual e experimental deste trabalho de investigação leva, por sua vez, ao objetivo primordial de construir um projeto expositivo final que reúna os objetos que melhor representem a pesquisa plástica e teórica desenvolvidas. Este será, na verdade, o resultado do trabalho, incorporando um percurso de permanente conexão entre a pesquisa e a experimentação, a informação e a transformação.

Em última instância, o projeto pretende constituir-se como um contributo para o entendimento do lugar onde a cor, a pintura e a arquitetura se cruzam, na contemporaneidade, aproveitando o carácter particular de uma experiência individual que, com efeito, manipula e cruza esses conceitos.

*

No trabalho de pintura que tenho desenvolvido ao longo dos anos a cor é central, determinante no processo criativo e capaz de transformar significativamente o espaço, a paisagem e a gramática da arquitetura. Aproveitando a instabilidade e imprevisibilidade da cor, é numa dinâmica absolutamente condicional, onde a identidade da cor só se define por relação, que construo a pintura. Falo de uma dinâmica condicional e relacional para me referir à ideia de que uma opção cromática está sempre dependente da anterior e não consegue, por isso, ter autonomia. A cor que ocupa a pintura não chega a ser apenas ela própria porque será determinantemente transformada pela cor vizinha. É mediante este processo que as cores se validam ou se anulam mutuamente e existe um indispensável processo de tentativa e erro que aproveita esse conjunto de tensões inerente às relações cromáticas: um fazer que se anula, se refaz, se repensa, valorizando a falha, o erro e o acaso. Deste modo, a cor errada, que engana continuamente, que ilude e que é volátil, é o elemento visual e expressivo protagonista de objetos de pintura que, de algum modo, se apropriam de elementos da arquitetura ou que assumem uma mais evidente qualidade e dimensão arquitetónicas. Aqui surge uma intenção de distender a pintura para o espaço real, explorando distintos mecanismos de contaminação entre o espaço pictórico e o espaço arquitetónico, incorporando especificidades formais e estruturais da arquitetura em objetos que são sempre, e primeiramente, pintura. Na dicotomia entre espaço geométrico e espaço aberto da paisagem, ou na sua interação, existe um exercício de intertextualidade: a pintura conversa com a arquitetura e, no decorrer desse processo, ensaia uma deriva tridimensional. Esta pode começar na definição do próprio suporte e no modo como ele se relaciona com o espaço expositivo, sugerindo uma leitura tridimensional da pintura e a sugestão de bairros habitacionais quase experimentáveis. De modo simultâneo, podemos olhar para qualquer uma das pinturas como tridimensionais, algo que resulta de uma ideia de representação que manipula a cor de modo a criar vários planos de leitura e uma sugestão de profundidade.

Ao longo deste processo, a arquitetura pode traduzir-se num objeto de arte de pequena escala ou na orientação da obra de arte para uma escala arquitetónica, ocupando o espaço e convidando a uma experimentação física e interativa.

O interesse pela arquitetura é, assim, traduzido numa prática visual e numa dimensão formalista e experimentalista da pintura: no plano pictórico aproprio-me de uma geometria errada, disfuncional, que quer sempre parecer-se com a arquitetura, sem nunca aproximar-se do que ela é efetivamente. É uma arquitetura imaginária e ficcional que serve para desenhar e estruturar a paisagem e o lugar, sendo estes humanizados por essas representações. É por isso que a casa, elemento paradigmático da abordagem ao lugar, assume no meu trabalho uma importância formal e conceptual, mesmo que desprovida da sua convencional função protetora e contentora. No meu trabalho, a casa é aberta, oblíqua e disfuncional, quase sempre abandonada em ambientes de ausência, silêncio e inabitabilidade.

Pretendo, enfim, pensar como relacionar espaço, escala, limites, matéria, construção e habitabilidade num mesmo objeto, manipulando estes conceitos através da intertextualidade da própria cor: a sua capacidade de ser e de se comportar de modos distintos em diferentes espaços e contextos, evidenciando uma vulnerabilidade intrínseca ao carácter mutável da sua expressão, organização, identificação e orientação. A cor, na verdade, é assumida como experiência e unidade autónoma. À sobreposição de camadas de cor e tinta sucede-se um olhar que decanta e tateia, um olhar que experimenta e procura conhecer. A cor oferece campos ambíguos de percepção, engana enquanto diz.

Mediante estas questões essenciais da minha prática artística, agora apresentadas, a escolha de um tema para este doutoramento em pintura surgiu, de um modo natural e necessário, como coincidente com as especificidades e propósitos do meu trabalho.

O assunto desta investigação parte da cor e do seu carácter multidisciplinar para os interseccionar com o lugar intermédio onde pintura e arquitetura se cruzam, num mesmo objeto artístico. Interessa-me explorar, experimentar e analisar o papel das relações e tensões cromáticas em projetos de arte contemporânea onde, num contexto de intertextualidade, as linguagens mais características ou mesmo tradicionais da pintura e da arquitetura se diluem e contaminam.

Este trabalho não é, portanto, sobre a cor. Primariamente, é esse o elemento visual e expressivo que melhor define, estrutura e orienta o trabalho de pintura e a pesquisa pictórica desenvolvidos até aqui. No entanto, este não é um trabalho sobre a cor enquanto tema assumidamente abrangente e propenso a uma multiplicidade de abordagens, mas a cor conectada com um processo simbiótico entre a pintura e a arquitetura, centrando-se, por isso, em objetos artísticos muito específicos, inseridos nas práticas artísticas contemporâneas.

O enfoque do trabalho é, assim, o cruzamento entre a pintura e a arquitetura como contexto para uma mútua problematização e criação de projetos híbridos que colocam em evidência a permeabilidade das questões espaciais, ligadas à cor, nas duas áreas, bem como o carácter valorativo dos projetos de colaboração entre artistas e arquitetos.

Sabemos que, neste momento, é uma missão absolutamente inútil guardar os modos de produção dos objetos artísticos em gavetas estanques e de ângulos retos, duros e impossíveis de dobrar. Um objeto pode ser pintura, escultura, desenho e instalação em simultâneo, talvez sem ser nenhum deles, podendo ainda apropriar-se de especificidades de áreas como a arquitetura, modos de dizer que gostava que fossem

seus. Em todos os casos, e no contexto deste trabalho, a pintura sobrevive e o seu questionamento resulta na contínua valorização daquilo que ela é e sempre foi.

Anthony Vidler (2000) fala de um campo intermédio para referir-se a objetos que, ao situar-se ostensivamente numa prática, exigem os termos interpretativos de uma outra para a sua explicação. Delfim Sardo reitera esta ideia ao afirmar, a propósito da exposição que comissariou, *Falemos de Casas: Quando a Arte fala Architectura: Construir, Desconstruir, Habitar*, inserida na Trienal de Arquitetura de Lisboa (2010), que a qualidade de um trabalho artístico que usa processos arquitetónicos não é conceptualizável a partir de ferramentas de análise arquitetónicas, mas artísticas, o que, no entanto, não impede que se possa compreender o impacto que, por vezes, possui no contexto da arquitetura. Este esclarecimento ou entendimento é fundamental no contexto deste trabalho, na medida em que, efetivamente, não se pretende usar os termos interpretativos da arquitetura para olhar para os objetos de pintura que se conectam com a linguagem arquitetónica, embora a simbiose entre os dois contextos possa despoletar abordagens inesperadas e inovadoras.

Este trabalho também não pretende debruçar-se sobre a arquitetura real, seja em termos históricos, teóricos ou mesmo formais: não é do seu interesse perceber a arquitetura e olhar para ela tal como ela é. Pretende, sim, explorar uma arquitetura que raramente é funcional, nem tampouco existe, traduzida essencialmente em obras de arte que fazem a sua apropriação, reenquadramento ou referência. Deste modo, pretendo encontrar a arquitetura no seio das práticas artísticas e, ainda, realçar o trabalho de arquitetos que olham para o seu próprio trabalho através de um ponto de vista artístico ou aberto a opções improváveis, onde a arquitetura é mais do que a sua função, a sua forma ou modelo convencional. Assim, ganham destaque abordagens metafóricas, oblíquas e disfuncionais da própria arquitetura, onde a sua linguagem mais característica é apropriada, reestruturada, descontextualizada, adulterada e, em simultâneo, enaltecida e tornada referência visual e estética.

Em última instância, o objeto de estudo deste trabalho é a prática artística e, particularmente, ou no seu interior, a cor como experiência: uma experiência física, autónoma, do ato de fazer e experimentar, de tentar, errar e refazer, do uso da intuição numa plataforma de compatibilidade com o conhecimento teórico que existe e que não é dispensável no campo artístico. Trata-se da cor a ser pouco mais do que ela própria, tal como identificaremos na abordagem ao seu papel na contemporaneidade, ainda que os reflexos do conceito de cromofobia, definido por David Batchelor (2000), permaneçam até aos dias de hoje. Batchelor também afirma (2008) que é praticamente impossível colocar a experiência da cor em palavras, senão de um modo superficial e generalizado: dos vários milhões de matizes diferentes que o olho humano é capaz de discernir, a maioria das línguas tem menos de uma dúzia de termos para as cores básicas e várias línguas não têm qualquer termo para a cor. A cor surge como algo extremamente universal e, ao mesmo tempo, absolutamente particular. O que se torna, no fundo, consensual é o seu carácter aparentemente disruptivo, aleatório, inconstante e não confiável, simultaneamente estranha e fascinante, não verificável e ilimitada.

Podemos, finalmente, resumir as questões essenciais que servem como ponto de partida para a realização deste trabalho: em primeiro lugar, e de modo generalizado e transversal a todo o estudo, interessa perceber o lugar da cor nas práticas artísticas contemporâneas que, de algum modo, intersejam a linguagem da pintura e da arquitetura. Em segundo lugar, e de modo mais particular, pretende-se relacionar a

influência das relações e tensões cromáticas no processo criativo da pintura com noções como as de intuição, erro, acaso e experimentação. Durante este processo, projeta-se um desejável entendimento do lugar da cor na realização da pintura que está *fora de si*. Apresento esta designação no final do primeiro capítulo, referindo-me à pintura que avança no sentido da pesquisa espacial, da tridimensionalidade, da invasão do espaço real e do diálogo com a arquitetura, muitas vezes mantendo-se fiel à sua dimensão pictórica e ao seu *ser pintura* através da importância dada à cor. Trata-se de uma pintura que viaja, muda de ideias, mas comumente regressa aos seus próprios meios, processos e questões. A partir destas problemáticas essenciais, é possível concretizar algumas questões específicas às quais procurarei dar resposta ao longo deste estudo: qual o lugar da cor, hoje, depois das diversas teorias que a procuraram sistematizar, ainda que o fizessem de modo ambíguo e divergente? É possível reconhecer, nas práticas artísticas contemporâneas, o uso privilegiado da cor no trabalho de alguns artistas, e será que estes operam uma reflexão plástica e teórica associada a essa utilização? Qual o papel da teoria e da intuição, ou do lugar onde estas se interseitam, para um processo criativo centrado nas relações cromáticas? E pode a cor traduzir-se como um interface potencialmente transformador da relação específica de contaminação entre a pintura e a arquitetura?

Estas questões vão sendo relembradas ao longo do texto-investigação e as respostas parecem surgir, essencialmente, através de uma reflexão coincidente com um olhar para a prática artística em si e para o cruzamento entre diferentes propostas artísticas contemporâneas. Aliás, o texto está povoado de imagens exemplificativas de possíveis abordagens práticas e considerações artísticas sobre estas questões, adensando propositadamente a componente visual do estudo e a eventual ou possível capacidade que as imagens têm de fornecer respostas plausíveis.

*

Para o aprofundamento das áreas temáticas aqui apresentadas decidi dividir a tese em três partes essenciais. A primeira parte reflete sobre a relação entre a arte e a arquitetura numa perspetiva histórica e contextual, ao mesmo tempo que aprofunda assuntos que informam a minha prática artística e que são centrais no meu trabalho. Assim, num primeiro momento exploro o contexto para uma relação transdisciplinar entre a arte e a arquitetura, onde se evidencia que as crescentes relações de comunicação e colaboração entre artistas e arquitetos tornaram-se cruciais no modo de construir imagens e de transformar o espaço, quase sempre mediante projetos híbridos onde as fronteiras se diluem; partindo desses pressupostos, abordo a interseção entre conceitos como o de espaço, o de lugar, o de não-lugar e o da casa, bem como a sua presença e significado no trabalho de artistas que os manipulam e os enquadram na relação intertextual entre arte e arquitetura; finalmente, neste primeiro momento, falo da pintura que está *fora de si*, explorando a noção de expansão da pintura e o modo como esta assinala potenciais caminhos novos para a minha prática artística.

O segundo momento da primeira parte centra-se no papel e lugar da cor nas práticas artísticas contemporâneas, procurando possíveis respostas para a pertinente questão de Ann Temkin (2008): “What defines colour *after* colour theory?”⁵ Mediante uma breve introdução histórica, é possível perceber que houve significativas mudanças na

⁵ O que define a cor depois da teoria da cor?

abordagem à cor, por parte dos artistas e teóricos, a partir dos anos 1960: a cor ganhou autonomia e passou a ser apropriada e utilizada tal como ela é, independentemente do seu tradicional carácter simbólico, expressivo ou decorativo, ganhando força em contextos inesperados, muitas vezes assumida como o assunto ou o conceito. Ainda assim, interessou abordar fenómenos como o impulso para a monocromia ou conceitos como o de cromofobia (Batchelor, 2000), que ameaçaram a cor, ao longo da história e até aos dias de hoje, alimentando um preconceito e um pudor associados à sua utilização. Finalizando este segundo momento, são dados alguns exemplos contemporâneos da específica interseção entre a cor, a pintura e a arquitetura. No decorrer desta primeira parte da tese, vão sendo mostradas imagens do trabalho de artistas que operam, refletem ou questionam os temas abordados, valorizando, como já afirmado, a componente visual que informa o aprofundamento teórico e que, de modo simultâneo, indicia uma conversa com a minha própria prática artística.

A segunda parte desta tese centra-se nos três casos de estudo selecionados através de uma intenção de encontrar, no trabalho de cada um deles, uma especificidade mais significativa e expressiva que justifique a sua escolha e que informe a reflexão artística desta pesquisa. O aprofundamento do trabalho desenvolvido por dois artistas e uma dupla de arquitetos pretende centrar-se nas diferentes aproximações às especificidades temáticas desta investigação, que surgem no âmbito da prática artística contemporânea, procurando entender de que modo esses autores se apropriam desses conceitos e temas. Assim, escolhi o artista português Pedro Calapez (1953), que é um dos artistas portugueses que mais evidentemente utiliza a cor de modo *profuso e desconcertante*, interessando-se pelo ato de olhar e pelo ato de fazer e evocando a paisagem e a arquitetura; o artista brasileiro José Bechara (1957), que começou o seu trabalho como pintor mas teve uma progressiva necessidade de diluir as fronteiras da pintura e explorar uma dimensão escultórica e arquitetónica dos objetos, consequência de um gosto pela geometria que ele próprio diz ser errada e falhar, tal como todos falhamos; e a dupla de arquitetos suíços Herzog & de Meuron (1950), cujo trabalho se insere comumente na discussão sobre se estamos perante arte ou arquitetura, sendo que frequentemente convidam artistas para intervir nos seus projetos desde o início da sua conceção, muitas vezes introduzindo a cor como interface entre a pintura e a arquitetura.

Finalmente, a terceira parte da tese é o centro da investigação: apresento o meu trabalho, os projetos realizados e a importância dos assuntos aprofundados até aqui para o meu próprio processo criativo. Como resultado, apresento o projeto expositivo final que pretende reunir um conjunto de trabalhos inéditos que considero representar significativamente a interseção das questões abordadas. Interessa, ainda, referir que este projeto está identificado e descrito no corpo da tese segundo dois momentos essenciais: um primeiro momento inclui imagens prospetivas que me permitiram antecipar o resultado final, a apresentar no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Existe igualmente uma descrição do projeto expositivo, que foi pensado para o espaço específico do museu, obedecendo à intenção de criar uma relação direta entre a pintura e o espaço real da arquitetura. Como a exposição inaugurou no dia da defesa da tese, o segundo momento já inclui as imagens do resultado final da exposição, acrescentadas nesta versão definitiva da tese, bem como uma reflexão sobre o percurso realizado entre a concepção do projeto, a sua concretização e os seus resultados em contexto expositivo.

Para terminar, interessa referir que esta é uma investigação em pintura e, como tal, a reflexão sobre o lugar da pintura, atualmente, contamina todo o trabalho: está sempre presente uma ideia de defesa da pintura, se assim se pode colocar, a partir do posicionamento de alguém que pinta nos dias de hoje.

Colocar a pintura em questão e discussão é uma necessidade e uma evidência que a transforma, reafirma e confirma a sua inesgotabilidade. As distintas sugestões da morte da pintura, renováveis por ciclos e momentos da história, repetem-se e acabam por se anular a si mesmas, como resultado da sua sobrevivência. Desde que a pintura morreu, nasceu e transformou-se em vários momentos subsequentes, sob novos modos de existir ou de *ser pintura*. Assim, e mediante um ciclo aparentemente reincidente de ruturas, mudanças, enfraquecimentos e recomeços, a pintura está e estará sempre em questão. Continua a falar e, dificilmente, se aproxima de dizer tudo. O que tem para dizer pode conectar-se de modo mais ou menos evidente com as novas estratégias de produção e consumo de imagens, com as novas tecnologias e processos de produção ou com novas possibilidades para a experiência visual, mas há um discurso que é transversal aos distintos modos de mostrar pintura e que não se dilui, necessariamente, no âmbito de projetos de maior hibridez e de cruzamento de linguagens. A pintura está presente e sobrevive, independentemente das estratégias utilizadas para dar forma a uma ideia.

Today much of the experimental energy is put into expanding the medium physically by exploring painting's relations to objects, space, place, and various aspects of everyday culture.⁶ (Petersen, 2013: 16)

Ainda assim, este trabalho pretende debruçar-se numa relação de proximidade entre a pintura e a arquitetura pelo que a pintura, na maioria das vezes, expande-se e reinventa-se através da materialidade, da espacialidade e de um cruzamento com questões próprias da arquitetura. É, preferencialmente, por esta pintura que este trabalho se interessa, pelo modo como a mesma se disponibiliza para a permeabilização de uma linguagem própria da arquitetura e como se coloca, ela mesma, num campo intermédio de possível interação física com o espectador, materialização e comportamento tridimensional. Mas o trabalho interessa-se, igualmente e de modo seminal, pela *pintura-pintura*, aquela que é mais inequívoca na sua definição e enquadramento e que é o princípio deste trabalho de investigação: voltando ao início deste texto, este existe porque, de um modo referencial, sempre existiu a pintura.

Resta referir que optei por incluir, no corpo do texto, as citações na língua da publicação consultada, incluindo as minhas traduções livres nas notas de rodapé. Por último, a opção de usar o discurso deste texto na primeira pessoa foi incontornável: não faria sentido, num trabalho centrado na minha prática artística e que nasceu a partir dos seus propósitos e especificidades, escrever como se fosse uma pessoa distinta daquela que faz, experimenta e reconhece o enquadramento e as vivências do seu trabalho artístico e do seu processo criativo. Não existe esse distanciamento. No entanto, é compreensível que se questione a problemática inerente à ausência desse

⁶ Hoje, grande parte da energia experimental é colocada na expansão física do meio através da exploração das relações da pintura com os objetos, o espaço, o lugar e vários aspetos da cultura quotidiana.

mesmo distanciamento quando se pretende atingir um conjunto de considerações finais suficientemente objetivas e sistematizadas. Mas será que, para falar e escrever sobre o meu trabalho, ou para o pensar objetiva e consistentemente, tenho que criar esse distanciamento? A reflexão aprofundada sobre o meu próprio trabalho e sobre o seu enquadramento parece fornecer-me ferramentas para gerir a tensão entre a volatilidade e individualidade do processo criativo e a necessidade de o sistematizar e tornar objetivo para os outros. Mas, realizado o trabalho, essa questão tornou-se progressivamente mais clara: o trabalho artístico que tenho desenvolvido ao longo dos anos apresenta algumas preocupações, processos, especificidades e assuntos reincidentes, que têm sido alvo de um interesse consolidado e que sempre procurei aprofundar. A partir desses temas, conceitos ou propósitos, o assunto escolhido para uma investigação de doutoramento tornou-se, necessariamente, coincidente com essas questões levantadas pela prática artística. Mediante esta escolha, iniciou-se um processo de enquadramento teórico do tema escolhido, de reflexão sobre os assuntos que a prática artística coloca em questão e, essencialmente, de análise do trabalho de vários artistas que tem o potencial de informar e fornecer pistas, de algum modo, para o desenvolvimento desta investigação. Durante este processo, e de um modo natural, esse necessário distanciamento e descentramento ocorreu. No final da viagem, regresso ao cerne do meu trabalho com novas ferramentas para eu própria o compreender e enquadrar, estando mais consciente do seu lugar e dos caminhos futuros a seguir.

Parte I

A cor entre a arte e a arquitetura: espaços de contaminação e colaboração

1. Arte e arquitetura – relações e convergências

(...) one architect designs his buildings like sculptures, another tries a painterly approach, a third wants buildings to be like texts, and a fourth like music. And why not?⁷

No decorrer do século XX e, em particular, a partir dos anos 1960, tornou-se evidente e frequente a arte refletir a necessidade e intenção de pensar, representar e desconstruir o espaço, o lugar, a cidade, a casa e o habitar, enquanto componentes e conceitos habitualmente provenientes da arquitetura. De modo simultâneo, muitos artistas expandiram a sua prática para o espaço arquitetónico ou para o espaço real, contaminando os objetos artísticos com uma qualidade e dimensão arquitetónicas.

Na viragem do milénio, o discurso da arquitetura e do espaço, tanto da forma construída como do contexto urbano, tornou-se num idioma notável para os praticantes culturais de uma surpreendente diversidade de campos (Read, 2000: 1).

Por outro lado, muitos arquitetos envolveram-se com as artes visuais, passando inclusive a mostrar e discutir o seu trabalho no contexto do mundo da arte, envolvendo a sua prática em renovadas aproximações artísticas e convidando os artistas para colaborarem desde o início dos projetos. Efetivamente, tornou-se uma necessidade para os artistas deixarem o espaço fechado do *atelier*, indo para a rua experimentar fisicamente a cidade e a paisagem, contaminar o seu trabalho com questões do quotidiano e participar ativamente na prática dos arquitetos, apropriando-se igualmente da linguagem própria da arquitetura. Por outro lado, os arquitetos encontraram na criação artística uma forma nova de levarem a sua prática para um outro lugar, aproveitando uma maior liberdade criativa e beneficiando de um interessante processo transdisciplinar e interdependente. As relações de comunicação e colaboração entre artistas e arquitetos passaram a existir como forma de propiciar o desenvolvimento de projetos situados para além de uma classificação disciplinar, explorando valências, experiências e competências diversificadas dos seus intervenientes: “Sometimes a collaboration, sometimes a competition, this encounter is now a primary site of image-making and space-shaping in our cultural economy.”⁸ (Foster, 2013: 7).

Hoje, a distinção ou divisão inequívoca entre os papéis do artista e do arquiteto, no âmbito de projetos transdisciplinares, parece não fazer sentido. Ainda que não se trate especificamente de um projeto de colaboração entre ambos, é comum não ser possível ou necessário associar uma obra a uma única área, desvalorizando o crescente potencial multidisciplinar que artistas e arquitetos abraçam. Um edifício pode ter uma evidente dimensão escultórica ou mesmo performativa, acrescentando algo à mera funcionalidade e pragmatismo, enquanto uma obra de arte pode ter uma dimensão arquitetónica alicerçada no tema, estrutura, linguagem, escala, modo de expor ou de lidar com o próprio espaço arquitetónico, no convite a uma experimentação física e de utilização equiparada à que, habitualmente, mantemos com uma obra de arquitetura. Por outro lado, o contexto pode mudar o modo como percebemos arte e

⁷ BOHME, Gernot. *Atmosphere as the subject matter of architecture*, in URSPRUNG, Philip (2003). *Herzog & de Meuron – Natural History*, p. 399.

(...) um arquiteto desenha os seus edifícios como esculturas, outro tenta uma abordagem pictórica, um terceiro quer que os edifícios sejam como textos, e um quarto como música. E por que não?

⁸ Por vezes uma colaboração, por vezes uma competição, este encontro é agora um lugar primário do fazer da imagem e da modelação do espaço na nossa economia cultural.

arquitetura: uma maquete de arquitetura exposta num museu ou galeria pode ganhar uma dimensão artística devido a esse enquadramento, ou, pelo menos, incentiva a um olhar diferenciado por parte do observador. O espaço expositivo, necessariamente, altera o objeto, proporcionando novos pontos de vista. Numa exposição de arquitetura, ainda que primordialmente documental e de registo de projetos e edifícios que não estão fisicamente presentes na sala, as preocupações com o modo de mostrar implicam necessariamente uma conceção artística. Para além disso, alguns arquitetos aproveitam para dar a ver detalhes, particularidades e especificidades do seu trabalho que, de outro modo, seriam impercetíveis, valorizando novas componentes e camadas de sentido. Muitas vezes, as exposições de arquitetura surgem como forma de testar opções, de revelar materiais, de relacionar desenhos e maquetes, de proporcionar uma visão artística dos edifícios representados, como o que acontece com a fotografia de arquitetura. A representação fotográfica da arquitetura surge como modo de dignificar a obra e conferir-lhe reputação, sendo importante a qualidade artística dessa representação e o modo como esta oferece um novo olhar sobre o elemento fotografado. Segundo Delfim Sardo (2010: 41), um dos importantes trabalhos que contribuíram para a reformulação da relação entre arte, fotografia e arquitetura durante a década de 1960 foi protagonizado por Dan Graham, artista norte-americano nascido em 1947, cuja série de trabalhos *Homes of America*, de 1965, conecta a fotografia com a arquitetura, como veremos mais à frente neste texto. A dupla de arquitetos Herzog & de Meuron, que constitui um caso de estudo deste trabalho, colaborou frequentemente com artistas e fotógrafos, nomeadamente, Thomas Ruff e Jeff Wall. Thomas Ruff usou a manipulação digital para construir a imagem fotográfica de edifícios da dupla, alterando, por isso, o objeto fotografado, disponibilizando a sua conceção estética. Assim, ambas as partes beneficiaram de um diálogo enriquecedor: a arquitetura beneficiou de uma visão artística que a transportou para novos lugares de interpretação e valorização estética, enquanto o artista beneficiou de um objeto ou motivo que, por si só, é aliciante e proporciona novas aproximações aos conceitos de escala, função, habitabilidade ou construção:

The quality of Ruff's pictures becomes apparent above all in their subversive capacity to undermine our faith in so-called reality. That is one of the reasons why we asked him to photograph our buildings; we wanted to see what Thomas's take would be on a world that is so familiar and seemingly self-evident to us.⁹ (Herzog & de Meuron in Ursprung, 2003: 244)

No caso de Jeff Wall, que também foi convidado pela dupla de arquitetos a fotografar edifícios de sua autoria, como é o caso da *Dominus Winery* em Yountville, Califórnia, o interesse em fazer fotografias de edifícios reside na interseção das diferenças e na criação de relações improváveis:

I see architecture as something foreign to what I do, but that difference is what interests me and makes it possible for me to photograph a building. I could only be interested in a building if it contains some unlikeness to anything I am or want. For me it is the distance between what I do and what architects do which is interesting.¹⁰

⁹ A qualidade das fotografias de Ruff torna-se evidente sobretudo na sua capacidade subversiva, que mina a nossa fé na chamada realidade. Essa é uma das razões pela qual o convidámos a fotografar os nossos edifícios: queríamos ver o que a visão de Thomas seria num mundo que é tão familiar e, aparentemente, autoevidente para nós.

¹⁰ Jeff Wall em entrevista a Philip Ursprung, 2000. In Ursprung, Philip (ed.) (2003). *Herzog & de Meuron – Natural History*. Publication from the exhibition *Herzog & de Meuron: Archaeology of*

Nesse projeto de 1999, Jeff Wall enfatizou, no seu registo fotográfico, a relação do edifício com a envolvente, tendo referido que o seu objetivo foi tornar o edifício compreensível para alguém que ainda não o tinha visitado. Criou, assim, uma fotografia de grande formato que apresenta uma perspetiva infinita das vinhas e das montanhas em harmonia com o edifício, sendo que este surge longínquo, praticamente invisível. A perspetiva é, sem dúvida, uma novidade no modo de perceber o edifício, uma vez que enfatiza a sua relação com a terra, algo que a dupla Herzog & de Meuron sempre valorizou nos seus projetos. Este é, assim, um exemplo de como arte e arquitetura se podem envolver de modo a enfatizar qualidades inerentes às especificidades de cada uma.



Fig. 1 – Jeff Wall. *Dominus Estate Winery*, Yountville, California, 1999. Impressão de gelatina de prata. 197.3x257 cm. Edifício de Herzog & de Meuron (1996-1998).

Neste tipo de relacionamento, os artistas pensam e exploram temas e linguagens próprias da arquitetura, ou relacionam-se com a arquitetura através de uma específica conceção estética, enquanto os arquitetos transcendem os limites convencionais da

the Mind, org. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Lars Muller Publishers, p. 68.

Eu vejo a arquitetura como algo alheio ao que faço, mas essa diferença é o que me interessa e o que torna possível que eu fotografe um edifício. Só posso estar interessado num edifício se ele contiver alguma dessemelhança com qualquer coisa que eu seja ou queira. Para mim, é a distância entre o que faço e o que os arquitetos fazem que é interessante.

sua própria área, criando campos inclassificáveis que colocam em diálogo pintura, escultura, arquitetura, *design* e outras áreas do pensamento. Aliás, é este diálogo inerente às práticas colaborativas que enriquecem o conjunto das disciplinas, nas mais diversas áreas:

Scientists working with artists, musicians working with architects, geographers working with philosophers – they are all couplings that have developed significantly in recent years. The seepage of architecture into the art world is becoming ever more visible: architectural installations, pavilions and exhibitions increasingly form part of contemporary art gallery programming [...] and architecture as a subject is now covered in art magazines such as *Frieze*, *Modern Painters* and *Artforum* in a way that was unknown ten years ago. A growing number of architecture schools organise regular lecture programmes involving artists [...], and curating courses encompassing the study and display of art and architecture are growing in profile and popularity.¹¹ (Ferne, 2006: 10)

Trata-se, assim, de uma realidade transversal a distintas áreas do conhecimento e cada vez mais presente num novo posicionamento que pretende otimizar os modos de pensar e fazer, aproveitando as particularidades do conhecimento de cada área. Talvez seja essa a única forma de fazer, aquela que sai de si própria e, através do contacto com aproximações diversificadas, cria um distanciamento capaz de criar condições para um novo olhar para si mesma.

One cannot truly understand one's own field without looking at what is going on in the neighbor's gardens, just as one cannot truly know the particular nature of one's own language without learning some others.¹² (Arnheim, 1977: 8)

É deste modo que descobrimos coisas sobre o nosso próprio trabalho: saindo dele e, também, olhando de fora para dentro, aproveitando o distanciamento que essa viagem nos possibilita.

No contexto de projetos multidisciplinares, o esforço de delimitar os campos de atuação e especificidades das diferentes áreas parece tornar-se, assim, inútil: a problematização consequente da elaboração conjunta de um projeto, aproveitando as experiências particulares de cada um, origina um progressivo anulamento das fronteiras, à medida que se conversa e se convergem ideias, atitudes, objetivos e metodologias. É, aliás, a partir da nossa relação com o mundo e com a obra produzida que acrescentamos a nossa produção ao que já existe, havendo uma incontornável convergência de influências de saberes na construção do nosso conhecimento.

Hal Foster, historiador e crítico de arte americano nascido em 1955, é o autor da obra *The Art-Architecture Complex* (Verso, 2013), um trabalho referencial sobre a relação entre a arte e a arquitetura, enfatizando o facto de, hoje, a arte se parecer com a

¹¹ Cientistas a trabalhar com artistas, músicos a trabalhar com arquitetos, geógrafos a trabalhar com filósofos – trata-se de parcerias que se desenvolveram significativamente nos últimos anos. A infiltração da arquitetura no mundo da arte está a tornar-se cada vez mais visível: instalações arquitetónicas, pavilhões e exposições fazem cada vez mais parte da programação da galeria de arte contemporânea [...] e a arquitetura como assunto está agora coberta em revistas de arte como a *Frieze*, *Modern Painters* e *ArtForum* de uma forma que era desconhecida há dez anos atrás. Um número crescente de escolas de arquitetura organiza programas de conferências regulares envolvendo artistas [...] e cursos de curadoria abrangendo o estudo e a mostra da arte e da arquitetura estão a crescer em perfil e popularidade.

¹² Uma pessoa não pode perceber verdadeiramente o seu próprio campo sem olhar para o que se passa nos jardins dos vizinhos, assim como ninguém pode conhecer verdadeiramente a natureza particular da sua própria linguagem sem aprender algumas outras.

arquitetura e a arquitetura se parecer com a arte. Foster afirma ter escolhido termos como *encontro* e *conexão* para se referir a essa recente relação entre arte e arquitetura mas, para o título do seu livro, escolheu o termo *complexo*, segundo três razões essenciais: em primeiro lugar, Foster pretende designar os vários contextos em que a arte e a arquitetura se justapõem e se combinam, seja quando a arte está dentro do espaço da arquitetura, seja quando a arquitetura está dentro do espaço da arte; em segundo lugar, Foster refere-se a essa combinação entre arte e arquitetura como pontos de atração e exibição que contribuem para a inclusão capitalista da cultura na economia; finalmente, o autor refere-se a *complexo* como uma espécie de síndrome, algo dificilmente identificável devido ao facto de estar demasiado intrínseco e ser natural nas operações culturais de hoje.

Rowan Moore, numa revisão de 2011 ao livro de Hal Foster, dá alguns exemplos: para o London Olympic Parc, em Londres, Anish Kapoor apresentou *Orbit* (2012), uma torre de aço à escala de um edifício e com elementos característicos de um edifício, como as escadas e a consequente possibilidade de se subir à obra de arte, uma torre de cento e vinte metros; Olafur Eliasson criou uma espécie de embrulho de vidro para o Harpa Concert Hall em Reykjavik, que provocou maior impacto do que a própria arquitetura; e a Serpentine Gallery, em Londres, um espaço dedicado às artes visuais, apresenta um pavilhão anual, desenhado por arquitetos, como se se tratasse de uma obra de arte, sendo que esse projeto é efetivamente vendido a colecionadores. Moore acrescenta que correntes como o minimalismo passaram de movimentos artísticos para estilos arquitetónicos ou movimentos de *design*, enquanto torres de escritórios ganham uma evidente componente escultórica ou utilizam truques perceptivos emprestados da arte conceptual.

Neste livro, Hal Foster começa por afirmar que, nos últimos cinquenta anos, muitos artistas abriram a pintura, a escultura e o vídeo ao espaço arquitetónico envolvente, ao mesmo tempo que muitos arquitetos se envolveram com as artes visuais. Foster refere que, há relativamente pouco tempo, um pré-requisito para a arquitetura de vanguarda era um compromisso com a teoria. Mas, ultimamente, esse pré-requisito transformou-se num compromisso com a arte. O autor avança alguns exemplos: a arquiteta Zaha Hadid lançou a sua carreira com um regresso ao suprematismo russo e ao construtivismo e Diller Scofidio + Renfro iniciaram a sua prática através de uma fusão da arquitetura com a arte conceptual, performativa, feminista e de apropriação: “All these involvements have altered not only the relationship between art and architecture, but also the character of such mediums as painting, sculpture, and film.”¹³ (Foster, 2013: VIII). Entre obras de arte com a escala de edifícios e edifícios artísticos, Foster analisa as vantagens e as desvantagens desta relação entre arte e arquitetura, focando o modo como a pop art influenciou o pós-modernismo e a arquitetura de Richard Rogers, Renzo Piano, Norman Foster e Herzog & de Meuron, ou as construções de artistas como Dan Flavin, Donald Judd, Robert Irwin e Richard Serra.

Para Foster, alguns edifícios são tão performativos ou escultóricos que os artistas podem ter a sensação de chegar tarde à colaboração, enquanto defende que, quando os arquitetos investem tão fortemente na componente visual, podem negligenciar assuntos como o programa, a função, a estrutura ou o espaço. Mediante esta análise de vantagens e desvantagens, processos relacionais e de fusão entre arte e arquitetura,

¹³ Todos estes envolvimento alteraram não apenas a relação entre arte e arquitetura, mas também o carácter de meios como a pintura, a escultura e o vídeo.

Foster pretende contribuir para uma visão mais clarificada do próprio sistema social e económico, centrando-se naquilo que ele chama de *estilo global* de arquitetura.

Barbaralee Diamonstein escreve, na introdução da publicação *Collaboration: Artists & Architects* (1981), que a maioria dos pintores e escultores contemporâneos opõem-se veementemente à criação de algo que possa ser considerado como decoração subordinada à arquitetura. Por outro lado, os arquitetos procuram os seus próprios meios de criar experiências puramente estéticas, livres de outros ornamentos ou embelezamentos: “Distilled, the difference is in functionalism: architecture’s intrinsic relation to society, and art’s freedom from it.”¹⁴ (Diamonstein, 1981: 13).

Mediante as diferentes aproximações e procurando destacar alguns exemplos práticos, esta investigação pretende particularizar determinadas formas de interação, mutualidade e intertextualidade entre arte e arquitetura: a apropriação da linguagem arquitetónica pelas artes visuais, nomeadamente, através da representação do espaço, do lugar e da paisagem e, mais especificamente, das representações arquitetónicas na pintura; a concretização dessa relação de comunicação em objetos artísticos que assumem uma qualidade arquitetónica mais evidente, como acontece com o uso da tridimensionalidade, da monumentalidade e das intervenções artísticas no espaço real, concretizando um campo expandido da pintura e da escultura; as situações de colaboração entre artistas e arquitetos no âmbito de projetos em que essa colaboração acontece numa fase inicial do processo, havendo uma partilha de conhecimentos e experiências que determinam todo o desenvolvimento do projeto; nestes casos estão também incluídas as intervenções pictóricas na arquitetura, nomeadamente através do uso da cor como forma de determinar o modo como percebemos o espaço e reagimos a uma dinâmica espacial criada pelas relações cromáticas, algo comumente materializado através da pintura mural; e, finalmente, o interesse da arquitetura por algumas especificidades do mundo da arte, designadamente, pela sua liberdade criativa e pelos contextos habitualmente utilizados para expor e discutir arte.

O interesse por estes específicos modos de interação e cruzamento entre arte e arquitetura vai, naturalmente, ao encontro das especificidades da minha produção artística, onde o caminho da pintura é intersetado por particularidades da linguagem arquitetónica, de modo crescente, e no sentido da concretização da tridimensionalidade. A pintura, querendo sair de si própria, poucas vezes o faz, efetivamente. No entanto, quer progressivamente colocar-se num campo dúbio ou intermédio de comunicação com a arquitetura, cuja vertente formal e visual é apropriada e transformada. Neste contexto, é inevitável um olhar para a arquitetura como ponto de partida para muitos projetos, sendo evidente o interesse pelo impacto visual de uma maquete de arquitetura, de um esboço para um projeto, da componente escultórica de um edifício de arquitetura e do modo como ela pode ganhar uma outra dimensão quando incorporada num objeto artístico. Todo este processo simbiótico traduz-se, nesta investigação, por palavras que, rapidamente, se transformam em ideias e memórias visuais, material que se transporta para o *atelier*, a fim de concretizar novos projetos.

¹⁴ Destilada, a diferença está no funcionalismo: a relação intrínseca da arquitetura com a sociedade e a liberdade da arte em relação a ela.

Para resolver este enfoque específico na relação entre arte e arquitetura e, mais particularmente, entre a pintura e a arquitetura, interessará focar alguns assuntos que vão ao encontro das propostas que a própria prática artística apresenta e discute. É certo que qualquer um destes assuntos poderia ser abordado de modo exaustivo ou aprofundado, ou constituir material para uma outra tese. No entanto, são questões importantes que estão presentes na reflexão associada à minha prática artística, pelo que é do maior interesse intercetar e cruzar notas, reflexões e contextualizações em torno dos propósitos essenciais do trabalho de *atelier*. No fundo, é a própria prática artística que fornece pontos de partida para a reflexão teórica, na medida em que os temas que aborda, como o da casa ou o da presença do lugar, o da paisagem e o da linguagem arquitetónica, parecem ser os conceitos que interessam explorar e cruzar ao longo do texto-investigação. Este, sendo colateral, é uma reflexão sobre o que acontece na pintura. Não a pretende explicar ou justificar, mas sim informar os seus propósitos e o seu percurso. Assim, pretende-se focar, neste texto, as questões que a pintura levanta, especificamente ao nível da sua interação e cruzamento com a arquitetura, processo que pretende originar uma maior aproximação ao próprio trabalho artístico. Como resultado, no contexto da relação entre pintura e arquitetura, e mediante a intenção de a efetivar em sede de *atelier*, enquadram-se aproximações teóricas aos conceitos de espaço, lugar e não-lugar, bem como à casa como elemento paradigmático de abordagem ao lugar, construção arquitetónica primordial e tema recorrente e fundamental do meu trabalho. A interseção entre os quatro conceitos pode, enfim, indicar caminhos para uma contextualização das bases conceptuais da prática artística desenvolvida e a desenvolver dentro e fora deste quadro de investigação.

À medida que os referidos conceitos são explorados e cruzados, intercalam-se exemplos incontornáveis de artistas e arquitetos contemporâneos que operam, em algum momento dos seus percursos, temas, conceitos e questões coincidentes com os desta investigação. Deste modo, a reflexão teórica articula-se com exemplos da prática e do fazer, sendo informada por eles.

A resposta a questões teóricas, poéticas, históricas ou filosóficas, através do fazer e da experimentação destes artistas selecionados, parece ser a forma mais honesta de procurar um entendimento e acompanhamento destas questões e problemáticas, apontando possíveis caminhos para o desenvolvimento de uma prática artística consciente daquilo que a enquadra e que, por isso, também a define.

1.1. *Gesamtkunstwerk*, ou o legado de uma relação transdisciplinar

What happened to that academic vocabulary of forms, that articulation of architectural frame and sculptural and pictorial presence? The answer is that it eventually lost its distinction between those parts, and the several components eventually merged into one (...) ¹⁵

Toda a contaminação de linguagens e processos dinâmicos de comunicação entre distintas áreas acarretam, em si mesmos, a existência de processos transdisciplinares na construção da obra de arte. Nessa pluralidade de meios, formas de expressão e linguagens, em constante comunicação e cooperação, reside a mais-valia dos discursos artísticos que, progressivamente, impossibilitam o seu enquadramento num único campo disciplinar estanque e incontestável. Ernesto de Sousa, figura incontornável que marcou decisivamente o panorama cultural e artístico da segunda metade do século XX, agitando consciências e deixando o seu contributo de um inegável e incomparável valor nas mais diversas áreas do conhecimento, defendia o atenuar de fronteiras entre as artes como o futuro da arte. José Miranda Justo sublinha:

Esta discursividade é eminentemente dialógica: é na contraposição com o outro que se constrói o discurso de ampliação do mundo a partir das obras. E como uma tal ampliação do mundo é uma convergência de mundos diferentes, a consequência é aquele tendencial esbater de fronteiras entre as artes que Ernesto de Sousa entrevia como futuro da arte. (Justo, 2011: 15)

É, portanto, a partir da nossa relação com o mundo e com a obra produzida que acrescentamos ao que já existe a nossa produção, havendo sempre uma convergência de influências e saberes na construção do nosso conhecimento. As várias áreas do saber tendem, assim, a congregar-se, atenuando os seus limites ou aquilo que as define como disciplinas com especificidades próprias e particulares, por vezes tidas como intransponíveis. Neste sentido, só podemos interpretar o mundo transformando-o, tal como afirmou Ernesto de Sousa. Aliás, para este artista a obra de arte deveria trazer em si própria essa capacidade direta de transformação. A sua especificidade passa, assim, a ser lida à luz da quebra de limites e fronteiras, onde o artista deverá assumir-se como um colaborador:

O artista moderno, e sobretudo o pintor, já não pode ter a veleidade de exprimir qualquer mundo interior exclusivo. De todos os criadores do nosso tempo, é aquele que mais necessita de se considerar um colaborador. ¹⁶

¹⁵ SCULLY, Vincent (1981). *Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion*. In DIAMONSTEIN, Barbaralee (ed.) (1981). *Collaboration: Artists & Architects*. The Centennial Project of The Architectural League.

O que aconteceu com esse vocabulário académico de formas, o da articulação da estrutura arquitetónica com a presença escultórica e pictórica? A resposta é que eventualmente acabou por perder a sua distinção entre essas partes e os vários componentes acabaram por se fundir num só.

¹⁶ Ernesto de Sousa in ALVES, Isabel (ed.). *Ernesto de Sousa, Oralidade, futuro da arte?* e outros textos (1953-1987). São Paulo: Escrituras Editora, p. 27.

Deste modo, Ernesto de Sousa apelava ao fim da produção isolada da obra de arte, criada através de uma única linguagem ou forma de ver o mundo, sem beneficiar dos conteúdos e pensamentos de outras artes, áreas ou pensamentos.

Esta ideia de anulamento de fronteiras entre as distintas áreas artísticas vai ao encontro da presença da intertextualidade na produção de conhecimento artístico. Esta não se pode dissociar da produção humana e, num contexto de constante citação, apropriação e transformação do que já existe, a produção de algo novo pressupõe o conhecimento e análise crítica desses conteúdos precedentes, para deles se partir para a produção de um desejável novo conhecimento, informado e crítico.

Ora, numa perspetiva histórica, a relação intertextual e transdisciplinar entre arte e arquitetura, bem como o progressivo anulamento de fronteiras entre as duas áreas, começaram a ganhar expressão em movimentos da história da arte como o Construtivismo russo, o De Stijl, o Expressionismo e a Bauhaus, nomeadamente. Esse cruzamento entre as duas disciplinas tornou-se, efetivamente, evidente no “contexto da grande experiência russa dos anos dez e vinte do século passado e é protagonizada por Lazar El Lissitzky, Vladimir Tatlin e o grupo de construtivistas, com uma forte conexão no eixo alemão, nomeadamente Kurt Schwitters e Alexander Dorner, diretor do Landesmuseum de Hanôver e uma das mais interessantes personalidades no repensamento do estatuto das artes visuais, (...)” (Sardo, 2010: 27). Nos anos 1920, Alexander Dorner (1893-1957) deu uma reviravolta à coleção do Landesmuseum de Hanôver, na Alemanha, transformando o museu numa instituição educacional com modificações significativas ao nível da conceção e perceção espacial. Dorner trouxe estas ideias dos Estados Unidos, quando esteve na Rhode Island School of Design, entre 1938 e 1941, como diretor de museu, onde criou cinco *salas atmosféricas*, exibindo as obras de arte conforme a sua função e origem histórica. Dorner trabalhou, assim, para um espaço museológico dinâmico e experimental, contrariando modos estáticos de mostrar os trabalhos. Dorner foi, também, um dos grandes colecionadores da arte da vanguarda na Alemanha dos anos 1920, centrando-se na arte construtivista e em nomes como Piet Mondrian, Naum Gabo, Kazimir Malevich e El Lissitzky.

Segundo Delfim Sardo, as artes visuais, num período curto que antecedeu a Revolução de outubro e a que sucedeu até 1927, “(...) empenhadas numa estratégia de mudança do mundo – e do seu estatuto no contexto social –, decidiram abraçar a arquitetura, ou um campo dúbio situado entre a prática arquitetónica, o *design* e as artes visuais que se projetava no espaço real, fora do contexto da representação das práticas artísticas tradicionais.” (Sardo, 2010: 27).

As questões tridimensionais ganharam protagonismo nas vanguardas russas por questões estéticas mas também políticas e ideológicas, sendo que os artistas trabalhavam o espaço real, abandonando a pintura a favor de uma arte entre o *design*, a arquitetura, o filme e a fotografia. A existência desse campo dúbio, onde não se define em concreto e claramente o enquadramento disciplinar da obra, torna-se frequente num contexto de convergência de objetivos e atitudes entre artistas e arquitetos. A proximidade que as artes visuais ganham ao quotidiano, à vida e ao real permite que esta incursão pela linguagem arquitetónica faça sentido na produção artística, propiciando a inexistência de uma demarcação exata dos campos de atuação de ambas as disciplinas. Consequentemente, a arte deixou o museu e foi para a rua, à procura de um público maior onde o observador ganharia um papel de relevância. Deste modo, se a arte se foi progressivamente afastando dos trabalhos autorreferenciais, apelando à participação do público em obras *site-specific*,

instalações, performances e *happenings*, a arquitetura tornou-se mais permeável e interativa, apelando à experimentação e utilização dinâmica do observador.

Ainda segundo Delfim Sardo, existe, no entanto, uma clivagem fundamental nesta ideia de cruzamento e fusão entre arte e arquitetura: “a arquitetura trabalha sobre a realidade do espaço vivencial, e a arte trabalha sobre os mecanismos de representação da espacialidade.” (Sardo, 2010: 28). No entanto, podemos pensar que, ainda assim, a arte caminha, em alguns casos, para uma efetiva intervenção no espaço vivencial, apelando a uma utilização e experimentação física, tal como acontece na arquitetura; e a arquitetura, em modo expositivo ou a despoletar trabalhos fotográficos e artísticos em torno do que ela é, entra por essa via no contexto das representações da espacialidade.

Dan Graham, no seu texto *Art in relation to architecture. Architecture in relation to art*, publicado em fevereiro de 1979 na revista *Artforum* (vol. 17), texto traduzido para espanhol numa edição da Gustavo Gili (2009), refere que enquanto a arte pop dos Estados Unidos de princípios da década de 1960 tinha como marco referencial o mundo dos meios de comunicação, a arte minimalista de meados e finais da década de 1960 parecia aludir ao interior do cubo da galeria de arte como o destino final de referência da própria obra, uma referência compositiva: a estrutura formal da arte apresentava-se numa relação com a estrutura arquitetónica interior da galeria de arte. “Literalmente, la galería de arte funcionaba como parte del arte.”¹⁷ (Graham, 2009: 6). Esta constatação revela uma inequívoca relação estreita e de interseção entre a arte e a arquitetura que, a partir da década de 1960, passou a evidenciar-se no modo como a obra de arte começou a relacionar-se com o espaço que a recebe e, mais especificamente, no modo como ela se passou a conectar com a arquitetura do espaço expositivo. Dan Graham dá o exemplo de Dan Flavin como artista cuja obra é influenciada pelos elementos arquitetónicos específicos e funcionais do interior da galeria onde ela se instala, como acontece com as suas instalações com luz fluorescente:

Para ser relevante, el montaje de los dispositivos de iluminación de Flavin en una galería dependía contextualmente de la función de la galería y del uso arquitectónico socialmente determinado de la luz eléctrica.¹⁸ (Graham, 2009: 8)

Graham refere-se ao modo como Flavin investigou a arquitetura da galeria e a sua conexão com a obra de arte ao decidir a colocação e posicionamento dos seus tubos fluorescentes no espaço, enumerando as distintas possibilidades adotadas pelo artista: Flavin poderia fazê-lo na parede, em bandas horizontais, verticais ou diagonais; nas esquinas da sala; no solo; numa relação com fontes de luz exteriores, como perto de janelas ou portas abertas; parcialmente visíveis ou invisíveis, atrás de pilares ou suportes arquitetónicos; na entrada da galeria, tornando a obra perceptível antes do espectador entrar, efetivamente, na galeria; ou em espaços exteriores que servem de antecâmara do próprio museu ou galeria. Em cada um dos casos, a relação da obra com o espaço envolvente, com as condições de luz e com as especificidades da arquitetura é necessariamente diversa e específica, sendo que o espectador percebe de modos distintos cada uma das peças, de acordo com o lugar onde se encontram e o ambiente que criam. A obra de arte preenche o espaço com um jogo de luz e cor capaz

¹⁷ Literalmente, a galeria de arte funcionava como parte da arte.

¹⁸ Para ser relevante, a montagem dos dispositivos de iluminação de Flavin numa galeria dependia contextualmente da função da galeria e do uso arquitetónico socialmente determinado da luz elétrica.

de o transformar significativamente, criando um envolvimento e uma atmosfera que poderíamos aproximar do transcendente, do simbólico ou do sublime. No entanto, o próprio artista nega essas conotações como pertencentes ao impacto da obra no espaço envolvente, afirmando que se trata, simplesmente, de um conjunto de lâmpadas fluorescentes que respondem a um contexto arquitetônico específico.

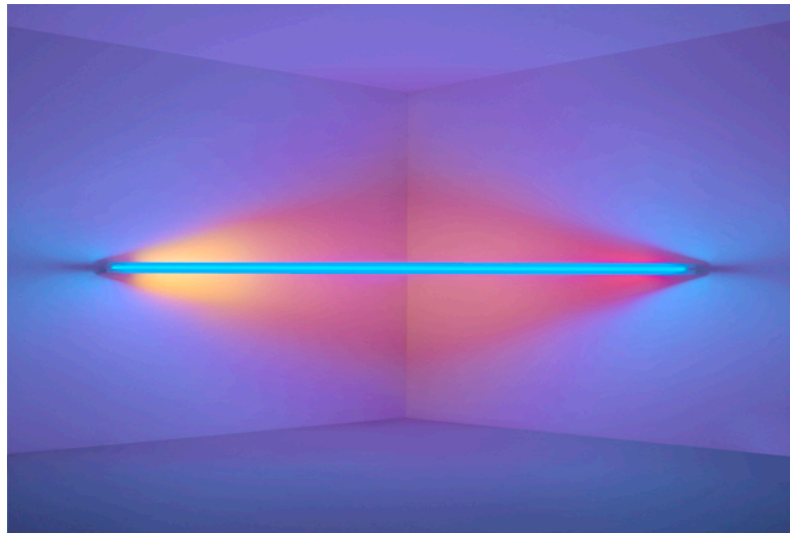


Fig. 2 – Dan Flavin. *Untitled-to-Virginia-Dwan-2*, 1971. David Zwirner Gallery.

Dan Graham acrescenta, neste interessante texto dedicado à relação da arte com a arquitetura, que o movimento moderno em arquitetura é a história dos conceitos contraditórios do papel do arquiteto: por um lado, considera-se o arquiteto como um engenheiro e, por outro, como um artista. Segundo Graham, o funcionalismo, desde os construtivistas russos, passando por Le Corbusier e culminando na Bauhaus de Walter Gropius, pode considerar-se um método para resolver este conflito e as contradições entre o humanismo e o operativismo tecnológico. Para Graham, e tal como imaginou a Bauhaus, a solução reside em submeter a obra arquitetônica e as necessidades humanas a uma análise *científica*, com o fim de produzir um sistema funcional. O artista acrescenta que a arte e a arquitetura acabaram por identificar-se com a noção primitiva de “arte pela arte”, uma vez que os arquitetos da Bauhaus consideravam que a função da sua arquitetura era a criação de uma linguagem “autônoma”, liberal, antirretórica, antissimbólica e livre de toda a contaminação ideológica, uma linguagem utópica de pura função e materialidade.

Dan Graham conclui este seu texto com uma reflexão geral sobre as funções da arte e da arquitetura:

La tarea de la obra de arte o de arquitectura no consiste en la resolución de conflictos sociales o ideológicos en una bella obra de arte, ni en la construcción de un nuevo contenedor-contenido ideológico; la obra de arte dirige la atención hacia las costuras existentes entre las diferentes representaciones ideológicas. (...) Para hacerlo, la obra utiliza una forma híbrida que participa tanto de un código popular de entretenimiento

como de una análisis político basado en la teoría de la forma, y tanto en el código de la información como en el estéticamente formal.¹⁹ (Graham, 2009: 57)

A Bauhaus, escola de *design*, artes plásticas e arquitetura da vanguarda alemã, fundada em 1919 por Walter Gropius, é um exemplo paradigmático da intenção de fundir arte e arquitetura e da criação de condições para a existência de uma obra de arte total. Neste âmbito, várias artes se encontram, cruzam e interseitam as suas especificidades e contributos. Este era, precisamente, o objetivo nuclear da escola: imaginar o mundo material como capaz de refletir a unidade entre todas as artes. Este ideal ou propósito vai ao encontro do conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, ou trabalho artístico total. Trata-se de uma ideia de fusão das artes e experiência total da obra de arte, conceito que cresceu na Bauhaus nos anos 1920 e que ainda dura no atual discurso sobre a relação entre arte e arquitetura. A continuação desta ideia de “integração das artes presente no grupo de construtivistas russos, e o prolongamento na proposta de unificação das artes da Bauhaus vem a desenvolver-se nas sínteses (por formas diversas) de Kandinsky e em Le Corbusier.” (Sardo, 2010: 29). Em todo este processo existe a intenção de criar uma obra de arte global e total mais próxima da realidade e da vida, através de uma experiência acessível a um observador participante e interativo. O termo alemão *Gesamtkunstwerk*, usado pela primeira vez pelo escritor e filósofo alemão K. F. E. Trahnendorff num ensaio de 1827, foi depois usado pelo compositor Richard Wagner num ensaio de 1849, associando-se comumente aos ideais estéticos de Wagner. O termo sintetiza, assim, a ideia de trabalho artístico total, ideal ou universal, bem como de síntese das artes. A utilização do termo num contexto arquitetónico, por exemplo, implica a responsabilidade que o arquiteto tem pela totalidade da construção, passando pela estrutura, a decoração, a paisagem, entre outros elementos. Já na Renascença, artistas como Michelangelo não faziam a distinção entre a arquitetura, o *design* de interiores, a escultura, a pintura e a própria engenharia. A aproximação moderna ao termo surgiu, então, com a Bauhaus, que defendia que os artistas e arquitetos deveriam ser, igualmente e em simultâneo, artesãos, trabalhando com diferentes materiais e meios, passando igualmente pelo *design* industrial, *design* de moda, música e teatro.

Walter Gropius explicou esta visão de unidade entre a arte, a arquitetura e o *design* na *Proclamation of the Bauhaus* (1919), descrevendo um ofício utópico que aliava a arquitetura, a pintura e a escultura numa única expressão criativa. Os alunos tinham acesso a um programa curricular que abrangia o estudo da cor, dos materiais e das relações formais, lecionados por artistas visuais como Paul Klee, Kandinsky e Josef Albers, e podiam experimentar a pintura, a arquitetura, a cenografia, o cinema, a fotografia, o *design*, entre outras formas de expressão. O próprio Kandinsky escreveu, no texto *The fundamental elements of form* (1923), que o trabalho da Bauhaus está devotado à unidade emergente entre áreas diversas como a arte em geral, as chamadas Belas-Artes (arquitetura, pintura e escultura), a ciência (matemática, física, química, psicologia, entre outras) e a indústria, sob a forma de possibilidades técnicas e fatores económicos.²⁰ Enquanto professor da Bauhaus, e a partir de meados de 1922,

¹⁹ A tarefa da obra de arte ou arquitetura não consiste em resolver conflitos sociais ou ideológicos através de uma bela obra de arte, nem na construção de um novo contentor-conteúdo ideológico; a obra de arte dirige a atenção para as costuras existentes entre as diferentes representações ideológicas. (...) Para o fazer, a obra utiliza uma forma híbrida que participa tanto de um código popular de entretenimento como de uma análise política baseada na teoria da forma, e tanto no código da informação como no esteticamente formal.

²⁰ Wassily Kandinsky, *The fundamental elements of form*, in Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923,

Kandinsky defendia o conceito de *Gesamtkunstwerk* associado à combinação de todas as artes, algo que, por exemplo, ele procurava concretizar nos seus primeiros projetos de cenografia para teatro.

O modelo de educação experimental de Gropius procurava, deste modo, um equilíbrio entre a produção industrial e a expressão artística. Gropius inspirou-se no movimento *Arts and Crafts* de John Ruskin e William Morris, movimento que promoveu, igualmente, a colaboração entre arquitetos, artistas e artesãos e uma síntese das artes. No entanto, a Bauhaus cedo envolveu-se com as novas tecnologias e a produção industrial, dando um passo inovador no que diz respeito à articulação dessa mestria com as potencialidades técnicas, científicas e industriais.

Para além disso, um dos principais princípios utópicos da Bauhaus residia na crença de que a arte podia mudar e melhorar a qualidade de vida das pessoas, formando estudantes capazes de se tornarem num novo tipo de artista preparado para incutir mudanças na sociedade.

Walter Gropius foi diretamente influenciado pelos escritos de arquitetos como Bruno Taut e Otto Bartning que, com Gropius e com o crítico Adolf Behne, faziam parte do *Arbeitsrat für Kunst*, um grupo de artistas e intelectuais que procurava dissolver as barreiras entre a arte e as pessoas. Para este grupo, e tal como escreve Bruno Taut no programa do grupo (1918), a arte e as pessoas deveriam formar uma unidade; a arte não deveria ser apenas o prazer de alguns, mas trazer alegria e sustento às massas; o objetivo seria a união das artes debaixo das asas de uma arquitetura de qualidade; o artista, como modelador da sensibilidade das pessoas, seria por si só responsável pela aparência externa da nova nação.²¹

Their dispute was not with art, but with academic art, with representational art, and the call for change that they issued was to become, implicitly if not explicitly, the rationale behind virtually all the collaborations between artists and architects in the years to follow.²² (Goldberger, 1981: 56)

A Bauhaus foi dirigida por Walter Gropius (1919-1925), Hannes Meyer (1928-1930) e Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933) e funcionou nas cidades alemãs de Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e Berlim (1932-1933). Apesar de, em 1933, a escola ter sido fechada sob pressão do governo nazi, os seus princípios, propósitos e influências expandiram-se por todo o mundo, desde o ocidente europeu aos Estados Unidos e Brasil, neste caso sob representação do arquiteto Oscar Niemeyer. A escola revolucionou o pensamento artístico e arquitetónico e tornou-se num marco incontornável do modernismo e da história da cultura do século XX. Tinha como objetivo primordial juntar todo o esforço criativo num todo, reunindo todas as disciplinas da arte prática – escultura, pintura e artesanato – como componentes inseparáveis de uma nova arquitetura. Aliás, a colaboração entre arquitetos, pintores e escultores num mesmo projeto era um propósito com vista ao alcance de uma harmonia entre todos os componentes e elementos que constroem a arquitetura. Tal

Bauhaus Verlag, Weimar-Munich, 1923, p. 26. In *Bauhaus: art as life* (2012). Barbican Art Gallery, London: Koenig Books, p. 61.

²¹ TAUT, Bruno (1918). Program of the *Arbeitsrat für Kunst*, Berlin.

In http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018 [acedido em 14-08-2015]

²² A sua disputa não era com a arte, mas com a arte académica, com a arte representacional, e a chamada para a mudança que eles emitiram deveria tornar-se, implicitamente, se não explicitamente, a lógica por detrás de praticamente todas as colaborações entre artistas e arquitetos nos anos que se seguiram.

como escreveu Walter Gropius no programa da Saatlisches Bauhaus em Weimar (1919), “The ultimate aim of all visual arts is the complete building!”²³ ou, no *Breviary for Bauhaus members (draft)* (1922): “Art and technology, a new unity! Technology does not need art, but art very much needs technology – example: architecture!”²⁴ ou, ainda, “Let us together create the new building of the future, which will be everything in one form. Architecture and sculpture and painting.”²⁵ (Gropius, *apud* Droste, 2002: 18)

Em 1923, a Bauhaus sofreu significativas mudanças, abandonando a sua componente expressionista e o ênfase no artesanato para adotar uma estética mais racional, algo que foi influenciado pela geometria abstrata do Construtivismo e do grupo De Stijl. Itten foi substituído por László Moholy-Nagy, um pintor construtivista húngaro que vivia em Berlim. Theo van Doesburg, fundador do grupo De Stijl, tinha-se mudado para Weimar com o intuito de promover este movimento junto dos alunos e professores da Bauhaus. Em 1922, Van Doesburg organizou o *International Congress of Constructivists and Dadaists em Weimar*, tendo reunido figuras importantes da Bauhaus e do grupo De Stijl. Ao mesmo tempo, van Doesburg estreitava relações com László Moholy-Nagy ou Sándor Bortnyik.

O De Stijl, grupo de vanguarda holandês composto pelos artistas Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Bart van der Leek e Vilmos Huszar e os arquitetos Gerrit Rietveld, Robert van Hoff e J.J.P. Oud, forneceu as bases para grande parte da estética da Bauhaus, bem como para a arte concreta e a arquitetura de Mies van der Rohe. Pode dizer-se que o movimento transformou a pintura pura de Mondrian em *design* aplicado a vestuário, mobiliário, interiores, casas ou blocos de apartamentos, valorizando uma efetiva multidisciplinaridade. O grupo centrava a sua estética em elementos visuais básicos como as formas geométricas e as cores primárias, idealmente fundindo forma e função. Assim, para além da atenção na pintura e na escultura, o grupo interessava-se pelo *design* industrial, a tipografia e mesmo pela literatura ou pela música. Mas foi na arquitetura que a influência do grupo mais se notou, tendo aberto caminhos para a formação do chamado *estilo internacional*. Com efeito, no final da segunda guerra mundial, três arquitetos da Bauhaus, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Marcel Breuer, emigraram para os Estados Unidos e estabeleceram-se como professores influentes nos departamentos universitários de arquitetura. Defendendo o movimento moderno, educaram uma nova geração de arquitetos americanos, que viria a produzir aquilo a que os historiadores Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson chamaram de *estilo internacional*. O grupo De Stijl teve, com efeito, um impacto muito significativo na arquitetura, algo que se tornou visível no trabalho de Le Corbusier (1887-1965) e Mies van der Rohe (1883-1969). A exposição *International Architecture*, por exemplo, incluiu desenhos, fotos e modelos de trabalhos do grupo De Stijl, de experimentos russos, um conceito de habitação pré-fabricada de Walter Gropius e o trabalho de Le Corbusier em especial

²³ Walter Gropius, Programme of the Saatlisches Bauhaus, Weimar, 1919. In CONRADTS, Ulrich (1971). *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge: The Mit Press, p. 49. O objetivo final de todas as artes visuais é o edifício completo!

²⁴ Walter Gropius, *Breviary for Bauhaus members (draft)*, primavera de 1922. In *Bauhaus: art as life* (2012). Barbican Art Gallery. London: Koenig Books, p. 85.

Arte e tecnologia, uma nova unidade! A tecnologia não precisa da arte, mas a arte precisa muito da tecnologia – exemplo: arquitetura!

²⁵ Vamos juntos criar o novo edifício do futuro, que vai ser tudo numa forma. Arquitetura e escultura e pintura.

destaque. No *Manifesto V: - □ + = R4*, escrito em Paris em 1923²⁶, o título adotado pelo grupo De Stijl foi *Towards Collective Building*, sendo que *Collective Building* significava uma colaboração construtiva entre o arquiteto, o pintor e o escultor, mediante um trabalho que existia no espaço e no tempo. O resultado deste tipo de trabalho era, para o grupo, uma unidade perfeita entre as artes, onde a arte e a vida também já não podiam ser separadas. Assim, neste manifesto, o grupo examinou a arquitetura como uma unidade plástica feita de indústria e de tecnologia, estabelecendo que daí emergiria um novo estilo; examinou as leis do espaço e todas as suas variáveis como capazes de se juntarem numa unidade equilibrada; examinou as leis da cor no espaço e no tempo e estabeleceu que a harmonização mútua desses elementos criavam, igualmente, uma unidade positiva; e atribuiu o lugar certo para a cor na arquitetura, acrescentando que a pintura, separada da construção arquitetônica, não deveria existir.²⁷

O grupo De Stijl apresentava, ainda, aproximações temáticas ao Purismo e, nos dois movimentos de vanguarda, a pintura, a arquitetura e as suas relações mútuas eram o foco de atenção. Le Corbusier e a policromia da sua arquitetura purista, datada aproximadamente do período entre 1922 e 1927, representa essa conexão com os ideais estéticos e conceptuais do grupo De Stijl e, segundo Jan de Heer, autor da obra *The Architectonic Colour: Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier* (2009), representa um período excepcional da sua obra. Le Corbusier trabalhou como pintor a partir de 1918, o que influenciou determinantemente o modo como utilizou a policromia na arquitetura. O arquiteto procurou, com efeito, empregar os métodos e processos livres da escultura e da pintura na construção da forma arquitetônica. O modo como pintou os edifícios de várias cores é comparável à forma como utilizava a cor nas suas pinturas:

The polychromy of his architecture in this stage on his work can be regarded as a play of colours. The effect of this painting was one of total dematerialization, of pure reduction to architectonic form and colour.²⁸ (Heer, 2009: 6)

A investigação de Le Corbusier centrava-se, precisamente, na relação entre a pintura e a arquitetura puristas, especificamente na relação entre a forma e a cor, apelando igualmente a uma nova ideia de síntese entre as artes. Segundo Wigley, referenciado por Jan de Heer (2009: 17), Le Corbusier não só usou uma paleta altamente sistematizada e sofisticada, mas também uma estratégia excepcionalmente refinada para criar os meios através dos quais a cor poderia ser aplicada na arquitetura. Le Corbusier assumia a policromia como um aspeto inerente à arquitetura, mesmo que sobre a sua forma puramente pintada, utilizando uma paleta que pretendia aproveitar as qualidades construtivas e as dinâmicas espaciais da cor. Segundo Barbara Klinkhammer (2011), o trabalho arquitetônico e escrito de Le Corbusier, iniciado no começo dos anos 1920, reflete o seu profundo interesse pela cor como um dos elementos fundamentais na percepção da arquitetura, sendo que a cor começou a emergir nos seus edifícios, depois da Segunda Guerra Mundial, como uma

²⁶ De Stijl, *Manifesto V: - □ + = R4*, Paris, 1923. In CONRADS, Ulrich (1971). *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. Cambridge: The Mit Press, p. 66.

²⁷ De Stijl, *Manifesto V: - □ + = R4*, Paris, 1923. Op. Cit., p. 66.

²⁸ A policromia da sua arquitetura, nesta fase do seu trabalho, pode ser considerada como um jogo de cores. O efeito desta pintura era de total desmaterialização, de redução pura à forma e à cor arquitetônica.

característica autónoma de *design* mediante a interação de elementos arquitetónicos. Klinkhammer centra as raízes da policromia arquitetónica purista de Le Corbusier numa relação de colaboração com um pintor: em fevereiro de 1917, Le Corbusier conheceu, em Paris, o pintor Amedée Ozenfant, e, numa parceria baseada na experiência de Ozenfant como pintor e na de Le Corbusier como arquiteto, desenvolveram o purismo, uma nova forma de arte, próxima do cubismo, que abraçava todas as formas de expressão, incluindo a arquitetura. Foi, igualmente, nesses anos de colaboração que a dupla desenvolveu uma teoria da cor purista, que incluía o estabelecimento de uma paleta dedicada ao purismo como uma “arte construtivista” e onde havia uma preocupação com o uso disciplinado da cor baseado nas suas propriedades associativas: esta intenção centrava-se na ideia de que o observador transfere automaticamente as suas experiências com as propriedades da cor para os objetos, algo que contrariava o princípio neoplasticista. Este exigia o uso exclusivo das cores primárias, de modo a criar uma harmonia universal. O purismo, pelo contrário, esperava usar as cores de acordo com os possíveis efeitos psicológicos e fisiológicos nos seres humanos.

Em maio de 1933, Fernand Léger deu uma palestra em Zurique intitulada *Les rapports de l'architecture et de la peinture*, também referida, na sua forma escrita, como *Le mur, l'architecte, le peintre*. Apesar de, em artigos anteriores, Léger ter mantido um posicionamento próximo do de Le Corbusier no que diz respeito à policromia na arquitetura, nesta altura começou a assumir algum ceticismo em relação à pintura na arquitetura, questionando a razão de a arquitetura, a pintura e a escultura já não estarem tão interconectadas como no passado, culpando os arquitetos e as paredes brancas da arquitetura moderna. Já Gropius havia proposto o uso da cor, na arquitetura, como protesto contra a cinzenta e austera situação social e económica vivida na Alemanha de então. Bruno Taut, por sua vez, foi um dos arquitetos de Weimar que mais atenção e relevância deu à cor na arquitetura, utilizando a cor de modo arrojado, como elemento psicológico e decorativo das fachadas. Taut procurava conferir uma dimensão extra à arquitetura, desenvolvendo um efeito plástico e transformando o espaço urbano e a paisagem envolvente. A cor surgia, assim, como um sinal da nova alegria, como referia Taut, e como forma de transcender a mera noção funcional de arquitetura, muitas vezes associada a projetos encarados como utópicos, fantásticos ou mesmo inexecutáveis. “In his programme Taut was the first to call for houses for the people and the involvement of every branch of art in architecture. He further demanded experimental buildings and exhibitions for the people.”²⁹ (Droste, 2002: 18). Em 1912, Taut desenhou um conjunto habitacional em Falkenberg, no estado de Berlin-Grünau, composto por 128 unidades habitacionais, entre residências e apartamentos. Este conjunto ficou conhecido como *caixa de pintura*, devido à intenção que Taut tinha de criar harmonia na diversidade, através do uso de uma extensa escala de cores.

Entre 1921 e 1923, Bruno Taut dirigiu as construções do município de Magdeburg, onde pintou as fachadas das casas, naquela época cinzenta e depressiva, com cores fortes. Por esta razão, Taut dizia que a sua função era mais ética do que estética, uma vez que pretendia proporcionar uma espécie de *joie de vivre* através das cores alegres.

²⁹ No seu programa, Taut foi o primeiro a desejar casas para as pessoas e o envolvimento de cada ramo das artes na arquitetura. Para além disso, exigiu edifícios experimentais e exposições para as pessoas.

Barbara Klinkhammer (2011) denota que, enquanto o uso da cor nos projetos habitacionais de Bruno Taut tinham uma óbvia dimensão social, Le Corbusier e os arquitetos do grupo De Stijl focavam-se nos aspetos formais e espaciais da cor.



Fig. 3 – Bruno Taut. Variações de cores nas portas e entradas em Hufeisensiedlung, Berlim, (1925-1933).

O Glass Pavillion, que Bruno Taut projetou para a *German Werkbund Exhibition* de 1914, é um dos ícones da arquitetura expressionista. O pequeno edifício circular com uma cúpula facetada e uma parede de tijolo de vidro demonstrou o interesse de Taut por uma nova arquitetura de vidro e cor, tendo sido influenciado pelo escritor e artista Paul Scheerbart, que Taut conheceu em 1912. Aliás, o Glass Pavillion de Taut foi retratado por Paul Scheerbart no seu tratado seminal, *Glasarchitektur*, publicado também em 1914. Scheerbart escreveu várias narrativas ficcionais e utópicas relacionadas com a arquitetura de vidro, como em *The Gray Cloth and Ten Percent White: a Ladies Novel*, cujo protagonista, um arquiteto suíço líder na arquitetura de vidro colorido, chamado Edgar Krug, acredita que só uma roupa cinzenta com dez por cento de branco seria compatível com a sua arquitetura de vidro colorido, realçando-a. Quando viu, na inauguração de um edifício seu, uma mulher que usava um vestido cinzento com um laço branco, Krug pediu-a em casamento com uma condição contratual: ela deveria usar sempre roupa cinzenta com dez por cento de branco, junto dos seus edifícios coloridos, de modo a realçá-los. À medida que constrói esta ficção, Scheerbart dá as pistas necessárias para o conhecimento das potencialidades do uso do vidro na arquitetura moderna, algo que dedicou a Bruno Taut. Depois da Segunda Guerra Mundial, as teorias e projetos de Taut marcaram-no como líder na inovação arquitetónica.

Os arquitetos Le Corbusier e Bruno Taut tiveram, assim, um forte impacto no desenvolvimento do *design* e arquitetura modernista e ambos trabalharam entre a pintura e a arquitetura. Acreditavam que podiam experimentar a cor de um modo seguro, sem que isso pudesse ser visto como um ato meramente decorativo. Aliás, a pintura que eles referenciavam usava a cor de uma forma abstrata, logo eram essas superfícies planas e blocos de cor que eram transpostas para a arquitetura. Desse modo, a pintura e a escultura influenciavam diretamente o modo como eles pensavam o espaço, os planos e os volumes.

Anne-Marie Châtelet, no seu texto de 1999 *L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt*, debruça-se sobre as numerosas relações estreitas entre pintores e arquitetos no início do século XX:

Le célèbre rapprochement fait par Alfred Barr en 1936 entre *La danse russe* de van Doesburg (1918) et le plan du pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe (1922), ou encore celui de Sigfried Giedion, en 1941, entre *L'Arlésienne* de Picasso (1912) et le bâtiment du Bauhaus de Gropius (1925-1926), tentent d'explicitier cette proximité de l'art et de l'architecture.³⁰ (Châtelet, 1999)

O manifesto do grupo De Stijl estava igualmente comprometido com os ideais estéticos e os conceitos teóricos do neoplasticismo, criados por Mondrian, que se centravam na ideia de que o propósito da arte não está na reprodução real dos objetos mas na produção de um novo paradigma de harmonia e ordem, reduzindo-se toda a arte ao essencial das formas e das cores. Mondrian defendia, assim, uma nova arte que encontrava expressão na abstração e na pureza da forma e da cor. O artista dava prioridade a um método de trabalho intuitivo e experimental, embora estivesse plenamente consciente da racionalidade inerente ao seu projeto artístico. Mondrian reestruturou a superfície do quadro, destruindo a ilusão tradicional de profundidade, e utilizou elementos pictóricos como a linha, a cor, a forma e o plano, assumidos como elementos autónomos que não se referem a nada mais do que a eles próprios e à sua pureza. O neoplasticismo de Mondrian esvaziou o cubismo do seu conteúdo representacional e surgiu, assim, como um sistema altamente reduzido de elementos pictóricos: linhas verticais e horizontais, as cores primárias, o branco e o preto.

Mediante uma intenção de abordagem à relação de interdependência entre pintura, arquitetura e cor, Mondrian, o Neoplasticismo, o grupo De Stijl e a Bauhaus são, assim, incontornáveis. Em 1917, quando começou a publicar-se a revista do grupo De Stijl, Mondrian já se havia destacado pelo modo peculiar como tratava a cor e a construção, ou a sua relação. O grupo De Stijl tentou, literalmente, obter a *solução da cor* e a síntese das artes na *Maison d'Artiste Paris*, desenhada por Theo van Doesburg em colaboração com Cornelis van Eesteren (Komossa, 2009: 12).

³⁰ A célebre aproximação feita por Alfred Barr, em 1936, entre *La danse russe* de van Doesburg (1918) e o plano do pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1922), ou a de Sigfried Gideon, em 1941, entre *L'Arlésienne* de Picasso (1912) e o edifício da Bauhaus de Gropius (1925-1926), tentam explicitar esta proximidade entre arte e arquitetura.



Fig. 4 – Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, *Model Maison d'Artiste*, 1923 (reconstrução 1982), Collection Gemeentemuseum, Den Haag.

Komossa acrescenta que os primeiros artistas a desfrutar da autonomia da pintura e dos subsequentes frutos das colaborações entre artistas e arquitetos foram os do grupo De Stijl e, notavelmente, Theo van Doesburg e Bart van der Leek. Este último declarou, inclusive, que queria que fosse dada uma oportunidade à pintura (e à cor) de destruir ou desconstruir a arquitetura. Já Van Doesburg queria que a arte e a cor, ou substituíssem a arquitetura, ou reclamassem para si um papel ainda mais relevante, o de tornar visíveis as características invisíveis da arquitetura. Susanne Komossa denota que o desejo de Doesburg de substituir a arquitetura com a espacialidade da arte preencheu-se no Café Aubette em Estrasburgo (1926-1928), onde a arquitetura se tornou subserviente dos painéis de cor e de luz instalados, projeto que a autora equipara ao esquema de Gerrit Rietveld e Vilmos Huszár para uma sala de exposições, publicado em 1923, e ao interior de Piet Mondrian para Ida Bienert (1926): todos eles são projetos caracterizados pela substituição do espaço arquitetónico ortogonal pela cor, distribuída em composições de retângulos que ignoram as diferenças entre paredes, tetos e solos. Desta forma, a arquitetura surge como desmaterializada e transformada por intervenções cromáticas arrojadas que subvertem os seus ângulos e interseções habituais. Para além disso, no caso do Café Aubette de Doesburg, há uma diversidade de materiais utilizados, como o betão, o ferro, o vidro, o alumínio, a borracha ou o linóleo, criando uma diversidade de texturas tácteis e de ambientes. Desta forma, a sala facilmente se equipara a uma obra de arte penetrável e experimentável.

A proposta de Theo van Doesburg em pensar a pintura no espaço arquitectónico não era com o desejo de fazer uma pintura decorativa, mas de reestruturar visualmente o ambiente, sobrepondo à arquitetura real uma arquitetura de formas geométricas coloridas. Em seus projetos elaborados na década de 1920, Doesburg procurou anular e subverter a estática dos planos ortogonais (...) (Couto, 2010: 93)



Fig. 5 – Theo van Doesburg, *Salle de Ciné-dancing*, Café Aubette, Estrasburgo, França, 1926-1928.

As experimentações utilizadas pelos artistas do neoplasticismo, liderados por Mondrian e Theo van Doesburg, foram, na verdade, cruciais para o entendimento da utilização da cor na pintura e na arquitetura, bem como para a ideia de anulamento de fronteiras entre as artes, onde pintores, arquitetos e *designers* dialogavam e cruzavam experiências para a criação de uma realidade artística global. Para Jan de Heer (2009), Mondrian deixou escritos valiosos sobre a absorção da pintura na arquitetura e o plano do seu próprio estúdio era uma metáfora desta noção. Mas foi em Theo van Doesburg que se observou a força motriz por detrás das várias experimentações com cor na arquitetura do grupo De Stijl.

New architecture involves colour as an organic component, as a direct expressive element of its relationships in time and space. Without colour, these relationships are no living reality; they are not visible.³¹

Como vimos, arquitetos como Bruno Taut, Theo van Doesburg e Le Corbusier colocaram em discussão e definiram um novo papel para a cor na arquitetura, num contexto em que a cor, a forma e o espaço já eram noções fulcrais dos fundamentos artísticos da Bauhaus. Como resultado, a diluição de fronteiras entre a pintura e a arquitetura, muitas vezes através do uso da cor, tornou-se num princípio experimental para a expressão total da obra de arte, para a síntese entre as artes e para uma relação

³¹ Theo van Doesburg, *Tot een beeldende architectuur (Towards a plastic architecture)*, in De Stijl, 6/7, 1924, p. 82. In HEER, Jan de (2009). *The Architectonic Colour – Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: OIO Publishers, p. 74.

A nova arquitetura envolve a cor como um componente orgânico, como um elemento expressivo direto das suas relações no tempo e no espaço. Sem a cor, estas relações não são uma realidade viva; elas não são visíveis.

transdisciplinar que é continuamente explorada, de diversos modos, até aos dias de hoje.

Depois de, no início do século XX, grupos como a Bauhaus e o De Stijl defenderem um crescente diálogo entre arte, arquitetura, *design* e tecnologia, deixou de se questionar se a arte e a arquitetura poderiam juntar-se, fundir-se, contaminar-se ou interagir. Passou a questionar-se, sim, como efetivar essa relação. Segundo Jes Fernie (2006), nos anos 1940 Sigfried Giedion, historiador de arquitetura e figura chave no estabelecimento do CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne, iniciado em 1928), argumentou fortemente a favor de uma nova forma de arquitetura que permitia que arquitetos, pintores, escultores e planeadores de cidades trabalhassem proximamente com o objetivo de criar edifícios que se apresentassem para além do estritamente funcional, desta forma permitindo novas possibilidades de expressão no ambiente da construção.

Surgem, após a Segunda Guerra Mundial, projetos e publicações de grupos interdisciplinares como o *Espace*, *Cobra* e *The Independent*, grupos que desafiavam a cultura dominante de então. O *Independent Group* ficou, aliás, associado a uma referencial exposição que fomentou as práticas colaborativas e a diluição de fronteiras entre as diversas áreas e formas de expressão.

A exposição, intitulada *This is Tomorrow*, realizou-se na Whitechapel Gallery, em 1956, e representou um manifesto de ideias e propostas criadas em conjunto pela arte e pela arquitetura. Foi, na verdade, um exemplo único e pouco usual para a época da conjugação de práticas multidisciplinares numa mesma exposição. Nela participaram artistas, arquitetos, músicos, teóricos e *designers* gráficos que trabalharam em conjunto com os membros do *Independent Group* e em colaboração, divididos por doze grupos distintos. Cada grupo juntou um arquiteto, um *designer*, um teórico e um artista, complementando-se as respetivas aproximações específicas e individuais. A exposição foi, precisamente, baseada num modelo de prática artística colaborativa e cada grupo usou como ponto de partida o tema do modo de vida moderno. Concebida pelo arquiteto e crítico Theo Crosby, *This is Tomorrow* tornou-se numa exposição icónica pela sua conceção e realização e pelo facto de ter sido um desafio criativo para intervenções provenientes de diferentes áreas artísticas, fomentando o anulamento de barreiras entre os contributos que cada um transportava e representava. Richard Hamilton fazia parte do segundo grupo, juntamente com John McHale e John Voelcker, e apresentou uma colagem em forma de *poster* publicitário que é agora considerado o primeiro exemplo icónico da arte pop britânica. Aliás, a exposição em si é citada como impulsionadora do movimento pop e o *Independent Group* como representativo da vanguarda da arte pop britânica. O resultado final da exposição foi um ambiente total que abarcava todas as instalações artísticas, apesar da divisão inicial por grupos.



Fig. 6 – Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*
Poster apresentado na exposição *This is Tomorrow*, 1956.

Apesar deste exemplo paradigmático de processos de colaboração de sucesso entre protagonistas de distintas áreas, aquilo que resultava de uma maioria de trabalhos colaborativos entre arte e arquitetura nos anos 1950 e 1960 não refletia ainda um diálogo genuíno estabelecido desde o início do processo, mas apenas conversas paralelas que se pretendiam servir de uma realidade interdisciplinar, tal como denota Jess Fernie: “More often that not, art was used to soften up already conceived austere architectural forms.”³² (Fernie, 2006: 10). Paul Goldberger (1981) acrescenta que esses anos foram, fundamentalmente, tempos da arte *nos* edifícios e que a maioria das colaborações eram, na verdade, justaposições – obras de arte colocadas em obras de arquitetura, sendo o papel principal da escultura o de preencher o espaço e o papel principal da pintura o de distrair o nosso olhar, proporcionando alívio visual. Komossa (2009) corrobora esta ideia afirmando que, na relação entre arte e arquitetura, muitas vezes era a arte que tinha a tarefa de decorar a arquitetura mediante diretrizes muito precisas. Mas acrescenta que um novo tipo de arte começou a aparecer no final dos anos 1960, indiferente à distinção entre categorias da arte, assumindo, simplesmente, a forma necessária para algo “funcionar”, mesmo que isso implicasse uma desmaterialização da forma. Esta desmaterialização, segundo Komossa, levou a arte em direção à arquitetura, através da necessária consideração dos contextos para as suas diversas presenças. Com efeito, progressivamente, no cruzamento entre arte e arquitetura, a arte deixou de funcionar como mera decoração de um espaço, ou algo que se acrescenta no final de um projeto, havendo uma mútua problematização. Isto originou a criação de uma relação mais dinâmica com o

³² Frequentemente, a arte era usada para suavizar formas arquitetônicas austeras previamente concebidas.

público, tanto através da arte como através da arquitetura, estabelecendo um diálogo enriquecedor e igualmente dinâmico entre os dois campos:

Initially, ‘per cent for art’ programmes were established by local authorities to enable a percentage of funds for public projects to be set aside to incorporate art into a building through stand-alone sculptures, murals, paintings or more functional items such as seating, walkways and plaza designs. By the late 1990s, however, this model had been widely abandoned. It became increasingly evident that the legislation which enforced such collaboration all too often reduced art to a banal supplementary add-on.³³ (Ferne, 2006: 10)

Deste modo, em vez de surgir no final do processo para preencher espaços vazios, a arte passou a trabalhar proximamente com a arquitetura numa fase inicial do processo de construção da obra, envolvendo-se no projeto e estabelecendo diálogos relativos à estética, questões espaciais e conceptuais. Este facto criou uma renovada relação entre artistas e arquitetos, que passaram a trabalhar em conjunto de modo a, fundamentalmente, respeitar o projeto em si. Segundo Susanne Komossa (2009), a percepção, por parte dos artistas, do poder da arquitetura como contentor físico da arte, que teve um impacto profundo nas relações de colaboração entre artistas e arquitetos, foi também marcada pela escrita de Michel Foucault, cuja emergência coincidiu com estas novas relações – no final dos anos 1960 e através dos anos 1970 –, o que acabou por marcar a arquitetura, particularmente, a da instituição como repositório de um património que deve ser continuamente confrontado através de práticas da crítica.

By the end of the 1980s, a multi-faceted, critical and omniscient artist was re-eminent. By an expanding number of public and private institutions dedicated to contemporary art (particularly in western Europe) the artist was granted a wider range of activity in the space of the public. The result was a new kind of public art, and a change in the framing of the public art commission, in which art was required to become critical, publicly accountable and ‘functional’.³⁴

Atualmente, muitos artistas contemporâneos apercebem-se de que as práticas colaborativas com arquitetos podem também aumentar o seu poder e visibilidade mediante um público generalizado. Segundo Eleanor Heartney (2008), a arquitetura pode fornecer uma linguagem visual e filosófica capaz de se referir às contradições da vida atual, sendo que os artistas de hoje que são arquiteturalmente orientados encontram na arquitetura um meio através do qual podem fazer essa abordagem à vivência contemporânea. Para além disso, esses artistas encontram nessa orientação uma forma de melhor se exprimirem no domínio público, repensando as questões espaciais.

³³ Inicialmente, os programas de arte comissionada eram estabelecidos pelas autoridades locais para permitir uma percentagem de fundos para projetos públicos a serem reservados para incorporar arte num edifício através de esculturas, murais, pinturas ou itens mais funcionais, como assentos, passeios e desenhos de praças. No final dos anos 1990, no entanto, este modelo tinha sido amplamente abandonado. Tornou-se cada vez mais evidente que a legislação que reforçou esse tipo de colaboração reduzia com demasiada frequência a arte a um banal aditivo suplementar.

³⁴ No final da década de 1980, um artista multifacetado, crítico e omnisciente tornou-se reeminente. Através de um número crescente de instituições públicas e privadas dedicadas à arte contemporânea (sobretudo na Europa ocidental), ao artista foi concedida uma gama mais ampla de atividade no espaço público. O resultado foi um novo tipo de arte pública e uma mudança de enquadramento na comissão da arte pública, na qual se requeria que a arte se tornasse crítica, publicamente responsável e ‘funcional’.

Por outro lado, no campo da arquitetura também existe um interesse pela criação artística, pelo seu potencial de maior liberdade e possibilidade de experimentação “mais directa, pessoal e radical” (Sardo, 2010: 27). A arquitetura encontra neste interesse uma forma nova de se relacionar com os utilizadores, clientes e público em geral, algo que se materializa de modo eficiente nas exposições de arquitetura.

Neste contexto de crescimento de uma prática colaborativa inovadora entre arte e arquitetura, a curadora Clare Doherty usou o termo *New Situationist* para se referir a artistas que trabalham para além dos confins da galeria ou *atelier* e que usam o contexto como um ímpeto ou ferramenta de pesquisa para fazer arte (Ferne, 2006: 11). Estes artistas movem-se, assim, em diversos círculos e agarram a oportunidade de trabalhar com arquitetos, bem como com membros do público em geral ou representantes de outros campos. Deste modo, o contexto, ou a situação, surgem como pontos de partida e como assunto de investigação para o processo de fazer arte, surgindo novos modelos de exposição onde se destaca a interculturalidade.

Philip Ursprung, um curador internacional, escritor e académico que trabalhou proximamente com muitos artistas e arquitetos, incluindo Herzog & de Meuron e Jeff Wall, argumenta que a forte tradição do envolvimento dos artistas na esfera pública nas zonas europeias de língua alemã funde-se no já referido conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (trabalho artístico total). Delfim Sardo observa, ainda, que a estética que deriva desta ideia de totalidade é acompanhada de uma vontade de imersão no real, que se verifica no caminho que vai de Malevich para Lissitzky e, mais tarde, de Pollock para Allan Kaprow. No caso de El Lissitzky, a *Proun Room* (1923) surge como um exemplo incontornável da espacialização da pintura, ou de uma intenção de a tornar tridimensional e experimentável, materializada no preenchimento de uma sala com os elementos geométricos característicos de uma pintura suprematista. O artista transformou, assim, trabalhos bidimensionais que havia realizado previamente em salas abstratas onde se podia olhar a pintura tridimensional mediante todos os ângulos possíveis, dissipando convictamente as fronteiras disciplinares.

Segundo Dan Graham (2009), El Lissitzky resumia esta postura: a negação da arte como feito puramente emocional, românticamente isolado e individual; a criação objetiva com a secreta esperança de que o produto seja mais tarde considerado uma obra de arte; e a criação que visa conscientemente uma arquitetura que produza um efeito obedientemente artístico sobre uma base preconstituída.



Fig. 7 – El Lissitzky, *Proun Room*, 1923 (reconstrução em 1971). Coleção Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands.

Para muitos artistas, este interesse pelo real, pelo quotidiano e pelo contexto ultrapassou o próprio espaço arquitetónico e passou a incluir o público. As artes visuais aproximam-se da noção de espaço real, quer ao nível de preocupações políticas, sociais e ligadas à cidade, quer na utilização do espaço como matéria para a produção artística. A reflexão sobre a espacialidade invadiu a linguagem da arte, como denota Delfim Sardo. O conceito de experiência do espaço ligado intimamente ao uso e ao movimento associa-se também a manifestações artísticas como o *happening* e a performance, que lidam sempre com o espaço e com as questões psicológicas da sua utilização. As transformações acerca daquilo que pode ser considerado arte tornam-se, assim, indissociáveis do efetivo cruzamento e contaminação entre práticas artísticas.

Neste contexto, para muitos artistas para os quais não existe outro destino para a obra de arte senão a sua inserção num real que é o da política e da cidade, a ideia de que a obra de arte se deve imiscuir no quotidiano é inseparável de uma viragem no sentido da espacialidade, do edificado e, portanto, da arquitectura. (Sardo, 2010: 30)

Artistas como Dan Graham e Gordon Matta-Clark assumem, também, a natureza arquitetónica das suas intervenções, corroborando o facto de o espaço tematizado pela arte do século XX ser o espaço arquitetónico. A representação da arquitetura no interior das artes visuais ganha maior evidência através do desenvolvimento da fotografia no século XX. Dan Graham, artista norte-americano cujo percurso foi fundamental para a arte contemporânea, também contribuiu para esta reformulação da relação entre arte, fotografia e arquitetura, durante a década de 1960. Com a série de trabalhos intitulada *Homes for America*, Graham fotografou casas de famílias em vulgares subúrbios americanos, acentuando uma nova forma de vivência urbana. Tratava-se de projetos de alojamento construídos no pós-guerra para famílias únicas,

que se estavam a desenvolver nos Estados Unidos, “filas de casas pintadas de cinzento, vermelho e branco, às quais Dan Graham dá uma peculiar dignidade.” (Sardo, 2010: 41). Graham pretendeu enfatizar as variações de cor e estilo das casas em série, bem como a própria ideia de repetição presente na distribuição destes elementos arquitetónicos.



Fig. 8 – Dan Graham, *Homes of America*, 1965.

No final dos anos 1960, Dan Graham estava, precisamente, interessado nas ideologias manifestas no próprio ambiente da construção, bem como na forma como esses novos edifícios dos subúrbios americanos alteravam radicalmente a paisagem social. Este interesse torna-se também evidente no seu modelo arquitetónico *Alteration to a Suburban House*, onde a fachada de uma casa de subúrbio é substituída por uma superfície de vidro, enquanto um espelho bisseta a casa. Nestas construções, Graham reflete também sobre o espaço, o material, e a sua relação com o meio envolvente, para além de investigar as fronteiras entre o público e o privado. Este trabalho seria o culminar da sua reflexão sobre estas casas do pós-guerra nos subúrbios americanos.

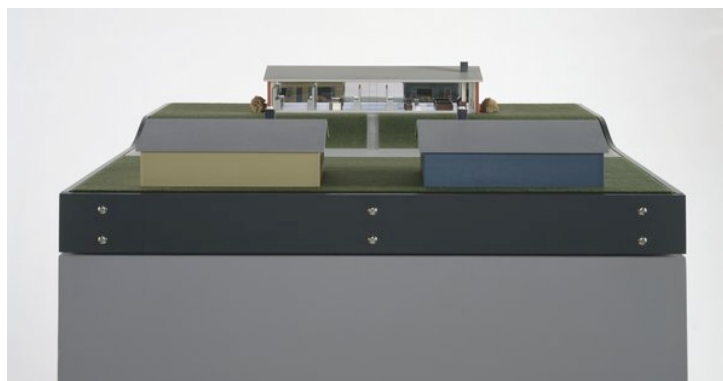


Fig. 9 – Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978.

O próprio Dan Graham reflete sobre a sua condição de artista que envolve no seu trabalho várias linguagens, vários conhecimentos específicos de distintas áreas, num âmbito inteiramente multidisciplinar: “Everything I do is a hybrid. . . Basically I get bored with what I’m doing and also I don’t want to do trademark work.”³⁵ O artista operou numa variedade de campos artísticos, como a performance, o cinema, o vídeo, a fotografia, a instalação, a arquitetura e a música, contribuindo de forma indiscutível para o entendimento da arte como uma realidade multidisciplinar. O efeito psicológico e social da arquitetura torna-se um tema recorrente no seu trabalho. A sua série de pavilhões, que construiu desde finais dos anos 1970, inclui obras que estão sujeitas a mudanças de luz e sombra, a distintos ângulos de perceção de um observador que os pode contornar, tratando-se de estruturas de vidro minimalistas que apelam à ideia de casa e à dicotomia entre público e privado, interior e exterior.

Robert Smithson, Robert Morris e Richard Serra protagonizaram, igualmente, uma necessidade de sair do espaço da galeria e do museu e intervir diretamente na paisagem, nomeadamente, com estruturas arquitetónicas. Delfim Sardo denota que, se a paisagem é, para Rosalind Krauss, não-arquitetura, “as intervenções artísticas passam a adquirir um comportamento estrutural-arquitetónico face ao campo aberto que é a paisagem.” (Sardo, 2010: 36), o que acontece no trabalho destes artistas. Segundo Hal Foster (2013), Serra relaciona-se com a arquitetura de modo a criticá-la segundo duas abordagens distintas: a primeira é processual e traduz-se no uso de modos básicos da representação arquitetónica, como a elevação e o plano, reafirmando os direitos do corpo contra a objetividade abstrata da representação arquitetónica. A segunda crítica é polémica e tem que ver com a superficialidade da arquitetura pós-moderna que, segundo Richard Serra, privilegia a cenografia à estrutura, ou a pele e a superfície ao espaço.

Na sua obra *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades* (2002), Julia Schulz-Dornburg centra-se no paralelismo existente no desenvolvimento da relação entre a arte e a arquitetura dentro de um contexto internacional e, especificamente, no período entre 1978 e 1998, “um período marcado pela tendência crescente para uma perceção sensual do espaço e pela ênfase no papel do observador.” (Schulz-Dornburg, 2002: 7). A autora coloca lado a lado obras de artistas e de arquitetos que sintetizam aspetos importantes do diálogo atual entre arte e arquitetura, defendendo que as grandes mudanças na estrutura e nas perspetivas da sociedade alteraram e redefiniram os objetivos e a prática da arte e da arquitetura. Schulz-Dornburg fala da libertação da arte em relação ao museu, proporcionando um contacto mais direto com o público e uma reavaliação do usuário e do contexto. Segundo a autora, nos anos 1980 o museu já havia sido desmistificado e as atenções passaram das obras de arte autorreferenciais e autónomas para as que incluem o público. A arte passou a ter uma maior presença pública e a arquitetura teve que se adaptar a uma diversidade inesperada, multifuncional e em constante crescimentos das cidades e da sociedade, passando de um papel estático e representacional para um dinâmico e fluido.

³⁵ GRAHAM, Dan, *In* <http://www.artnet.com/magazineus/features/scott/dan-graham7-7-09.asp> [acedido em 01-07-2011]

Tudo o que faço é híbrido... Basicamente, aborreço-me com o que estou a fazer e também não quero fazer um trabalho como uma marca registada.

Ainda no âmbito da relação entre arte e arquitetura não podemos excluir uma breve aproximação à ideia de paisagem como espaço de receção de intervenções artísticas que, pela sua componente arquitetónica, humanizam a paisagem.

A presença e o significado da paisagem na arte assumem uma renovada pertinência no contexto artístico contemporâneo, tornando-se mais experiencial e corporal, e menos associada à ideia de paisagem como representação. O conceito deixa de ser fixo ou estável e passa a associar-se à ideia de mobilidade e transitoriedade: “The landscape is dynamic, non-stable, and is permanently exposed to actions of one kind or another.”³⁶

As mais recentes propostas artísticas que assumem um compromisso com a paisagem evidenciam uma nova aproximação ao conceito, sendo que o mesmo passa a estar inserido, efetivamente, num contexto de impermanência, transição e transformação. Enquanto género e tema, a paisagem atravessa a história da arte, mas a sua progressiva centralidade e autonomia permitem uma redefinição do género da paisagem na arte contemporânea. Hoje, “A paisagem é o centro, simultaneamente o modelo do mundo e o campo de trabalho, o observatório e o ponto de partida para a experiência operativa nos diversos planos que a sua representação pode conhecer” (Silvério, 2008).

A arquitetura, em si mesma, pode estar implícita na paisagem. E a paisagem pode ser desenhada por um alinhamento de edifícios, pela arquitetura. A paisagem, no fundo, submete-se à arquitetura, sendo que esta a humaniza e a transforma:

Ao longo da modernidade, os arquitetos procuraram reservar para si o papel de criadores da paisagem humanizada. Em termos gerais, tem sido através da construção de modelos e imagens de cidade que têm respondido a uma realidade política, económica, social, tecnológica e cultural em constante mutação.³⁷

Daniela Colafranceschi (2007) utiliza os termos tensão, relação, atitude, hibridização, transversalidade, superimposição, interpenetração e ambiguidade para definir uma esfera de interação entre a arquitetura e a paisagem, um diálogo de afinidades e de dependência recíproca. A natureza surge como um elemento constitutivo dos projetos de arquitetura e a dicotomia entre o natural e o artificial surge em perfeita simbiose.

A paisagem pensada do ponto de vista da arquitetura implica pensar-se o homem, a sua escala e as suas normas, tornando-se produção humana. O espaço da paisagem transforma-se à medida que surgem transformações sociais, culturais e políticas. Este carácter mutável e transitório da paisagem torna-a num campo de trabalho atraente para a prática artística, passível de ser explorado sob variadas perspetivas, principalmente no caso das práticas que, de algum modo, se conectam com as especificidades e componentes da arquitetura.

Mediante a relação entre arte e vida que tornou o lugar como assunto primordial nas práticas artísticas a partir da década de 1960 e que, de modo consequente, criou condições para um renovado interesse pela linguagem arquitetónica e pelo espaço nas artes visuais, a paisagem tornou-se, igualmente, tema e matéria para diversas propostas artísticas.

³⁶ RUISÁNCHEZ, Manuel. *Action*. In Colafranceschi, Daniela (2007). *Landscape + 100 words to inhabit it*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 16.

A paisagem é dinâmica, não-estável, e está permanentemente exposta a ações de um tipo ou de outro.

³⁷ BAPTISTA, Luís Santiago (2006). *Paisagem Arquitectónica como ideologia: Rem Koolhaas e a Interiorização da Realidade Metropolitana*. In Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (ed.) (2006). *Arte e Paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Estudos de Arte contemporânea, p. 173.

(...) não me refiro apenas à paisagem enquanto representação técnica ou artística de um certo lugar. Refiro-me igualmente ao próprio espaço, ou melhor, à cena sempre pronta a ser investida por um conjunto de representações culturais, históricas, geográficas, económicas, políticas, religiosas. Assumindo a perspectiva crítica que persegue esta suspeita, direi que a paisagem é, não um género artístico, mas um meio signifiicante por excelência. (Henriques, 2006: 253)

Em 1969, Cildo Meireles realizou a peça *Mutações Geográficas: fronteira Rio-São Paulo*, que consistiu na reprodução, numa mala de couro, do padrão topográfico entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Meireles incluiu esta obra na série de trabalhos a que chamou arte física, onde se acentuava a fisicalidade do corpo em relação à paisagem e a importância de conceitos como deslocação, caminho e distância. O trabalho vai ao encontro dos projetos de Land Art de Robert Smithson, onde a paisagem é abordada para além dos seus componentes topográficos e onde se articulam novos discursos e experiências, problematizando a noção de fronteira e demarcação espacial.

Na obra de Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), os conceitos de território e escala são transversais a todo o seu percurso, no seguimento das propostas neoconcretas protagonizadas desde finais dos anos 1950 por Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Segundo Delfim Sardo, a atenção à paisagem surge por diversos processos na criação artística e no discurso científico a partir da década de 1950, nomeadamente com o aparecimento da revista *Landscape*, dirigida por Samuel Brinckerhoff-Jackson, um dos primeiros exemplos de interesse pelos estudos de paisagem de um ponto de vista que cruzava a sociologia, a antropologia e o ordenamento urbano. (Sardo, 2008: 35) Para Sardo, a paisagem não configura um tema para a arte, nem tampouco um género, mas um dispositivo, algo que se enraíza numa nova relação entre arte e vida e na experiência direta do lugar.

Para Tony Godfrey (2009), a pintura teve sempre um papel especialmente importante no entendimento da paisagem porque foi através de pinturas, desde Monet a Hockney, que construímos a nossa imagem da paisagem. Para este autor, por volta de 1968 surgiu um novo tipo de arte relacionado com a paisagem, algo que já não era desenhado ou pintado pelos artistas, mas sim atravessado, e depois registado, como em Richard Long. “Representation seems to be replaced by activity, by a more direct involvement with landscape.”³⁸ (Godfrey, 2009: 237)

Já para Anne Whiston Spirn (1998), conceitos como território, fronteira, caminho, porta de entrada ou local de encontro, são tipos de espaço básicos para o *habitat* humano, aos quais a autora chama de *espaços de performance*, espaços que são gerados por processos ativos e mutáveis, não sendo estáveis ou fixos. Cada tipo de espaço de performance deriva de necessidades arquetípicas para a sobrevivência, como mexer, encontrar sustento, estimular os sentidos, fazer e construir; ou necessidades sociais como pertencer, comunicar, comercializar, jogar ou aprender. Para a autora, os lugares que habitamos têm que satisfazer essas necessidades.

A relação entre arte e arquitetura pode, enfim, englobar várias possibilidades de interação e cruzamento, desde as representações arquitetónicas nas artes visuais, a fotografia de arquitetura, a saída do artista do *atelier* para o espaço aberto da

³⁸ A representação parece ser substituída pela atividade, por um envolvimento mais direto com a paisagem.

paisagem e para o espaço real, muitas vezes com intervenções diretas na arquitetura ou de cariz arquitetónico. Para além disso, pode surgir sob a forma de colaborações entre artistas e arquitetos ou do interesse da arquitetura pelas especificidades da criação artística, inserindo-se no mundo da arte, por exemplo, através de exposições e de um modo novo de mostrar arquitetura.

Podemos, definitivamente, entender a interpenetração entre arte e arquitetura como uma mais-valia para ambas as disciplinas, presente na problematização mútua, na negociação de territórios e diálogos em torno de questões estéticas, conceptuais, espaciais, arquitetónicas e artísticas, em conjunto e em simultâneo. Cruzando experiências, objetivos e atitudes, artistas e arquitetos encontram na colaboração mútua um caminho para projetos enquadrados numa arte total e que imerge no real, ligada à vida e próxima do utilizador ou espectador:

Apelos em prol de uma colaboração maior, declarações sobre transgressão dos respectivos limites, comparações a respeito de integridade e relevância, reivindicações de autonomia e independência sempre definiram a relação ambígua entre a Arte e a Arquitectura. Por mais divergentes que sejam as crenças ou os objectivos específicos, por mais diferente que seja a licença artística da responsabilidade do arquitecto, ambas as disciplinas estão e sempre estarão inextricavelmente ligadas pela sua função fundamentalmente criativa. (Schulz-Dornburg, 2002: 7)

Com efeito, a colaboração entre artistas e arquitetos tem sido progressivamente encarada como um modo frutífero de concretização de projetos artísticos e arquitetónicos. Surgem trabalhos que existem, esteticamente e conceptualmente, como arte e arquitetura em simultâneo, ou num lugar indefinido entre ambas. A partir dos anos sessenta do século XX as mudanças na própria sociedade e valores culturais alteraram e redefiniram os objetivos e a prática da arte e da arquitetura. Surge o desejo de uma arquitetura reativa e menos permanente ou imóvel, capaz de responder ao quotidiano e à realidade da vida nas ruas.

Esta nova linguagem na própria arquitetura possibilitou a existência de estruturas mais permeáveis e dinâmicas, bem como uma nova abertura ao diálogo com a arte, em que o processo se tornaria tão importante como o resultado final. Este passou, ainda, a solicitar ao observador ou utilizador uma maior interação e atenção, conectando-se fisicamente com obras que pretendem apelar aos sentidos.

Aquilo a que Lucy Bullivant (2006) se refere como *responsive environments* enquadra-se nesta ideia de interação do objeto artístico ou do edifício arquitetónico com o espaço envolvente. Esses ambientes referem-se a espaços que reagem positivamente aos seus utilizadores ou espectadores e interagem com as pessoas que os usam, passam por eles ou através deles. Bullivant denota a recente ubiquidade destes espaços, que se centram em novas formas de colaboração entre diferentes áreas, sendo o resultado do trabalho criativo de artistas, arquitetos, *designers* e outros especialistas necessários à sua concretização, como engenheiros de *software* e/ou especialistas de robótica, ou mesmo cientistas. Segundo Usman Haque, arquiteto que cria este tipo de espaços interativos, os arquitetos que desejam perseguir uma agenda conceptual avançada realizam frequentemente um trabalho que desenha uma linha ténue entre arte e arquitetura. (Haque, *apud* Bullivant, 2006: 9)

The very nature of responsive environments, involving functioning through interfaces that facilitate interaction, is a form of mediation between the inner world of the self

and the outside world, and it presupposes some kind of event that is not wholly pre-programmed.³⁹ (Bullivant, 2006: 9)

Assim, Bullivant denota que a junção das qualidades e capacidades arquitetônicas e artísticas resultam sempre no anulamento de fronteiras profissionais. Artistas, arquitetos e *designers* contratados para projetos específicos, por exemplo, confrontam-se com a necessidade de comunicar e negociar conceitos, dados, experiências, artefactos, metodologias e objetivos. Esse diálogo torna-se fundamental para o sucesso dos projetos.

Um exemplo paradigmático deste tipo de colaboração entre arte e arquitetura acontece quando os arquitetos pretendem tratar a superfície dos edifícios como uma pele interativa, convocando para isso, e muitas vezes, a intervenção de artistas. Para Lucy Bullivant, essa é uma das inovações mais criativas no contexto dos *responsive environments*. A arquitetura é encarada como um corpo instável e flutuante, definido por jogos de cor e de luz, onde a percepção do observador ou utilizador funciona como algo relacional e interativo relativamente ao meio envolvente, havendo uma desmaterialização da forma.

O edifício *La Defense*, um projeto terminado em 2004 em Almere, na Holanda, surge, no estudo de Bullivant, como exemplo dessa utilização da cor e da luz como forma de modelar o espaço e a percepção que temos do edifício, criando uma relação maleável e recíproca entre o observador e o ambiente onde se instala o edifício. Os arquitetos Ben van Berkel e Caroline Bos utilizaram como material uma folha metálica multicolorida em painéis de vidro, o que cria um efeito magnético. A fachada metálica transforma-se em nove cores diferentes. Tal como afirma van Berkel, dependendo do ângulo de incidência, a fachada muda de amarelo para azul e para vermelho, e também do violeta para verde e para preto. As cores do edifício alteram-se, assim, conforme a altura do dia e o ângulo de visão, fornecendo distintas possibilidades perceptivas e visuais. Segundo Lucy Bullivant, este edifício incorpora o interesse dos arquitetos em *pintar o espaço*, o que surge como um exemplo de interpenetração entre arte e arquitetura focado em preocupações com o espaço, a luz, a cor e a sua percepção.

³⁹ A própria natureza dos ambientes responsivos, envolvendo o funcionamento através de interfaces que facilitam a interação, é uma forma de mediação entre o mundo interior do eu e o mundo exterior, e isso pressupõe algum tipo de evento que não é totalmente pré-programado.

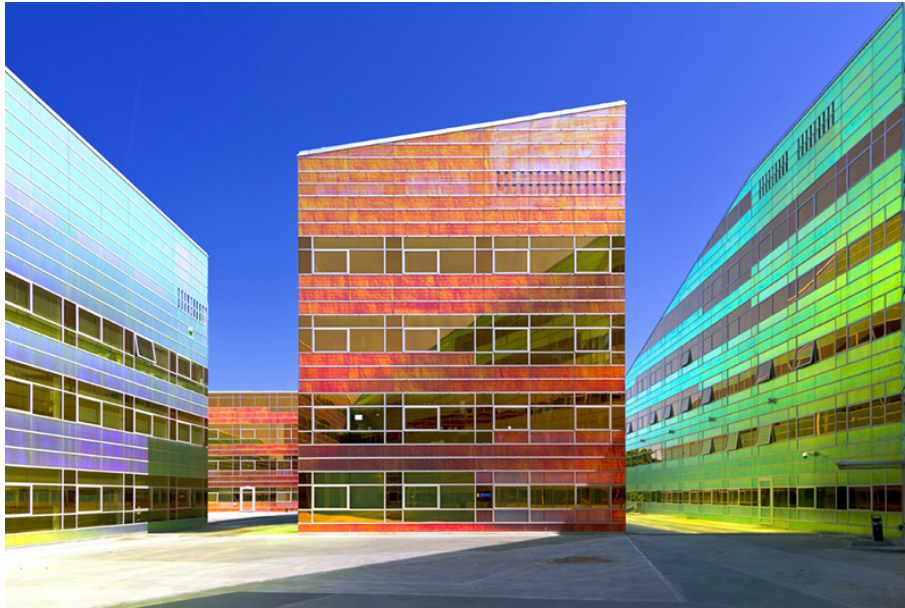


Fig. 10 – *La Defense*, UN Studio, Almere Business Centre, Holanda. 1999-2004.

O arquiteto Frank Gehry, sediado em Los Angeles, é também um dos influenciadores diretos do impacto das tendências colaborativas. Ele próprio afirma:

My relationship with artists started very innocently. I started my practice in LA, and when I built my first building the architects started making bad noises against me, while the local artists started saying nice things. So guess where I went?⁴⁰ (Gehry, *apud* Fernie, 2006)

Gehry apropria-se de materiais locais e industriais para a sua linguagem arquitetónica, criando paralelos com a metodologia de trabalho dos seus amigos artistas Richard Serra, Chuck Arnolli, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, e encarando a arquitetura como um processo orgânico experimental.

Já o artista Antoni Malinowsky passou, segundo Jes Fernie (2006), quinze anos a trabalhar com arquitetura, pintura mural, luz, tinta, movimento e tempo, investigando a relação dinâmica que existe entre os espaços pictóricos e arquitetónicos. O autor materializa esta investigação através de intervenções temporárias e permanentes em edifícios, pintando telas, pavimentos, textos e painéis, realizando performances no contexto da cidade, trabalhando com compositores e músicos e tirando partido das propriedades perceptivas, emotivas e físicas da cor, tal como acrescenta Jes Fernie na sua obra *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*.

No seu projeto de colaboração com o arquiteto Steve Tompkins para o Royal Court Theatre, na Sloane Square de Londres, iniciado em 1996, Malinowsky utilizou a cor como elemento de modelação do espaço e de transformação da perceção do edifício. Interessou-lhe empregar uma cor que fosse perceptível do exterior do edifício – logo, teria que ser uma cor forte – mas que fizesse com que os espaços interiores, relativamente pequenos, parecessem maiores, algo que se dissolveria quando

⁴⁰ A minha relação com os artistas começou muito inocentemente. Eu iniciei a minha prática em Los Angeles, e quando construí o meu primeiro edifício os arquitetos começaram a falar mal, enquanto os artistas locais começaram a dizer coisas agradáveis. Então, adivinhem para onde fui?

observado de perto. Utilizou, igualmente, diferentes tratamentos pictóricos nos vários níveis do edifício: “The different painterly treatment of each level corresponds to the different level of human traffic on each floor.”⁴¹ (Ferne, 2006: 82)

Malinowsky afirma que os artistas tendem a focar-se na textura física e mental de um espaço, trabalhando com elementos específicos de um projeto, como a cor e os materiais, enquanto os arquitetos se preocupam com a leitura diagramática do espaço, o que lhes deixa pouca margem para o desenvolvimento de determinados aspetos espaciais de um projeto. O artista começou por fazer pinturas e desenhos de grande escala diretamente na arquitetura com o propósito de trabalhar com um novo tipo de percepção: uma percepção não estática e baseada no movimento num espaço. Para Malinowsky, os edifícios são espécies de vasos de luz e é a interação dessa luz com a estrutura arquitetónica que surge como fonte para as suas formas e cores.



Fig. 11 – Antoni Malinowski, Instalação no The Royal Court, Varsóvia, 2008.

Em qualquer um destes exemplos e nos diversos casos de sucesso de colaboração entre arte e arquitetura, percebe-se que a conclusão deste tipo de projetos emerge sempre de um longo processo de negociação que não pode partir de um desejo exclusivamente arquitetónico ou artístico. Apesar de as fronteiras convencionais e os tradicionais papéis desempenhados nunca serem totalmente abolidos, estes projetos de interseção entre arte e arquitetura partem de um diálogo que procura ser genuíno, confiante e arrojado, aproveitando as potencialidades de cada área específica. São projetos que se servem também da infraestrutura urbana da cidade como rede física de interseções e cruzamentos, onde se procura pôr em prática o espaço público como arte, e não a arte pública, tal como afirma Jes Fernie.

⁴¹ O diferente tratamento pictórico de cada nível corresponde aos diferentes níveis de tráfego humano em cada piso.

(...) instead of dissolving authorship, these collaborations illustrate the ability of partnerships to intensify and enrich the cultural aspect of production, paving the way for a new visual language to surface.⁴² (Mullio, *apud* Fernie, 2006: 31)

Na referida obra, Jes Fernie cita vários artistas e arquitetos e a opinião de cada um em relação ao que distingue e une arte e arquitetura. É interessante perceber como as ideias se cruzam, por vezes se contradizem, mas, em geral, denotam as vantagens de uma relação frutífera e profícua entre as duas áreas, aproveitando as especificidades de cada uma:

Collaboration is like a love affair; it segues from admiration to anxiety, rejection to rage, desire to envy, powerlessness to misunderstanding, from not getting what you want but maybe coming nearer to knowing what you thought that might be.⁴³ (Katherine Clark)

Architects' concerns are very complicated – they constantly have to justify themselves and their designs. I spend time and money NOT justifying myself.⁴⁴ (Nathan Coley)

Artists are not necessarily natural collaborators or even suited to 'project' work – their ways may be too messy, too private, too arcane, or too inconclusive. But most artists have a design sensibility, the capacity to grasp a brief and enjoy the creative energies which deadlines release.⁴⁵ (Richard Wentworth)

...we have to admit, on the strength of experience, that artists are usually more interesting than architects. The artist places contemporary problems at the heart of his activity, whereas the architect tends to find these embarrassing, inconvenient, undesirable, even.⁴⁶ (Herzog & de Meuron)

De um modo geral, artistas e arquitetos permanecem fiéis aos seus campos, mesmo que saiam deles, façam uma viagem e experimentem, de modo a regressarem, no final da viagem, munidos de novas ferramentas. A definição dos papéis dos artistas e arquitetos é cada vez menos inequívoca e está aberta à contaminação das experiências individuais de cada um. Como afirma Julia Schulz-Dornburg (2002), arte e arquitetura contam com um sistema abrangente de referências como força motriz, mediante uma visão panorâmica e um amplo repertório expressivo.

⁴² Em vez de dissolver a autoria, estas colaborações ilustram a capacidade das parcerias para intensificar e enriquecer o lado cultural da produção, abrindo caminho para uma nova linguagem visual.

⁴³ A colaboração é como um caso amoroso; oscila entre a admiração e a ansiedade, a rejeição e a raiva, o desejo e a inveja, a impotência e os mal-entendidos, do não se conseguir o que se quer mas talvez ficar-se mais perto de saber o que achávamos que isso poderia ser.

⁴⁴ As preocupações dos arquitetos são muito complicadas – eles têm que justificar-se constantemente, a si mesmos e aos seus projetos. Eu gasto tempo e dinheiro NÃO me justificando.

⁴⁵ Os artistas não são necessariamente colaboradores naturais ou mesmo adequados para trabalhos de projeto – os seus modos podem ser demasiado confusos, demasiado privados, demasiado misteriosos, ou demasiado inconclusivos. Mas a maioria dos artistas tem uma sensibilidade de *design*, a capacidade de desfrutar das energias criativas que os prazos libertam.

⁴⁶ Temos de admitir, com a força da experiência, que os artistas são geralmente mais interessantes que os arquitetos. O artista coloca os problemas contemporâneos no centro da sua atividade, enquanto o arquiteto tende a achar isso embaraçoso, inconveniente e até indesejável.

The combination of art and architecture promises a result that is more than the sum of its parts.⁴⁷ (Ursprung in Fernie, 2006: 18)

1.2. Sobre o espaço, o lugar e o não-lugar

Nascer é nascer num lugar, ter residência física.⁴⁸
Não só: o espaço é a nossa forma de representação da possibilidade do mundo.⁴⁹

Uma reflexão sobre os conceitos de espaço e lugar, as suas diferenças e aproximações, e o modo como são apropriados e trabalhados pelas artes visuais e pela arquitetura, seria tema para todo um outro trabalho. No entanto, essa dicotomia ou dualidade inerente à relação entre os dois conceitos torna-se, por um lado, fundamental na abordagem à relação entre arte e arquitetura. Por outro lado, existe no âmbito da prática artística que fundamenta esta investigação, o que incutiu a necessidade de escrever breves notas sobre o ponto de encontro entre espaço, lugar e não-lugar. Desejavelmente, esta abordagem será um contributo para um melhor enquadramento do próprio lugar intermédio onde arte e arquitetura se cruzam, particularizando o trabalho de artistas e arquitetos que operam e manipulam esses conceitos.

A forma como pensamos e sentimos o espaço e o lugar, como criamos ligações afetivas à casa e ao lugar habitado, a nossa relação com esses mesmos lugares e espaços vivenciais, tornaram-se mais presentes e evidentes na prática artística a partir do momento em que a fusão entre arte e vida passou, igualmente, a ser uma realidade na arte: esta começou a trabalhar com e em torno daquilo que a rodeia, de um quotidiano ou contexto social e cultural, saindo para a rua, abandonando o isolamento do *atelier*, envolvendo-se com uma realidade externa, mas ao mesmo tempo intrínseca e capaz de melhor definir os posicionamentos artísticos.

No final da década de cinquenta do século XX abriram-se caminhos para formas de expressão artística que, recusando os modos convencionais de produção de arte, privilegiaram um “olhar em volta” trabalhando em relação direta com o contexto social. A ideia de que a obra artística resultasse apenas na criação de mais objetos de consumo era recusada em favor da procura, como alternativa, da sua aproximação e interação com o público e a especificidade dos contextos como matéria de trabalho. (Traquino, 2010:7)

É precisamente neste contexto que surge uma intenção e necessidade de a arte pensar, construir e reconstruir o espaço e o lugar. O espaço, que nunca deixou de ser uma componente fundamental da obra de arte, ganhou um protagonismo e uma nova

⁴⁷ A combinação entre a arte e a arquitetura promete um resultado que é mais do que a soma das suas partes.

⁴⁸ AUGÉ, Marc (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 90 graus Editora, Lda., p. 47.

⁴⁹ SARDO, Delfim (2010). *Quando a Arte Fala Arquitetura: Construir, Desconstruir, Habitar*. In catálogo da exposição *Falemos de casas: Quando a Arte fala Arquitetura*, inserida na Trienal de Arquitetura de Lisboa: Athena (uma chancela Babel), p. 33.

dimensão ao longo do século XX, passando a ser matéria-prima ou presença literal na obra, e não apenas presente ao nível da representação. A instalação artística e o *site-specific*, este enquanto proposta que trabalha diretamente com as especificidades dos lugares, surgem como exemplos paradigmáticos. A obra de arte surge, ela mesma, como lugar, onde corpo, obra e espaço se tornam indissociáveis e onde o espectador assume um papel ativo. Estas questões provocam um necessário questionamento da distinção entre espaço e lugar. Marta Traquino (2010) defende que trabalhar com o espaço não implica trabalhar, necessariamente, com o lugar. Desenvolver um projeto em torno de questões relacionadas com o espaço não é condição para que o mesmo projeto se enquadre numa intenção ou capacidade de trabalhar o lugar. De facto, a questão começa naquilo que os define, espaço e lugar:

Espaço e Lugar. Provavelmente, será no facto de se entenderem por conceitos equivalentes, próximos ou até substituíveis (um pelo outro), que reside o ponto de partida da polémica de muitos dos debates no âmbito das consequências de alguns projectos *site-specific* relacionados, nomeadamente, com o domínio da chamada Arte Pública ou da relação arte/arquitectura. (Traquino, 2010: 7)

Os conceitos de espaço e lugar fazem parte do nosso quotidiano e o modo como os percebemos e experienciamos é indissociável da nossa cultura. No entanto, não é evidente a distinção entre espaço e lugar. De que modo atribuímos significado a cada um deles? O que os distingue? E como são reconhecidos nas artes visuais e na própria arquitetura?

One may make a distinction between space and place: place is where we stand at a particular moment in time, space is everything else. Place is always specific. We may travel from place to place, but we travel through space. Space is potential. It has frontiers only as our vision or the walls or frames we erect around ourselves prescribe.⁵⁰ (Godfrey, 2009: 210)

Segundo Yi-Fu Tuan, na referencial obra *Space and Place, The Perspective of Experience* (2005), o conceito de espaço é mais abstrato do que o de lugar. Aquilo que começa por ser um espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o vamos conhecendo melhor e lhe conferimos valor. O lugar, na perspetiva de Yi-Fu Tuan, é uma porção de espaço em relação à qual se desenvolvem afetos através da experiência individual ou de grupos sociais. “A place is not just any place. It is a site with human vestiges.”⁵¹ (Colafranceschi, 2007: 144). Aqui, a relação entre espaço e tempo traduz-se na construção do lugar. Espaço, lugar e tempo tornam-se indissociáveis. Naturalmente, para nos familiarizarmos com um lugar necessitamos de tempo. Medimos o espaço com o tempo. O tempo permite a construção dessa experiência em torno de um espaço que se transforma em lugar. O lugar é, assim, um conjunto organizado de significados, um espaço ao qual atribuímos uma série de valores. “Place can acquire deep meaning for the adult through the steady accretion of sentiment over the years.”⁵² (Tuan, 2005: 33). A passagem do tempo possibilita essa

⁵⁰ Pode fazer-se uma distinção entre espaço e lugar: o lugar é onde estamos num particular momento no tempo, o espaço é tudo o resto. O lugar é sempre específico. Podemos viajar de lugar em lugar, mas viajamos através do espaço. O espaço é potencial. Tem fronteiras apenas à medida que a nossa visão ou as paredes e molduras que erigimos à nossa volta o prescrevem.

⁵¹ Um lugar não é apenas qualquer lugar. É um sítio com vestígios humanos.

⁵² O lugar pode adquirir um significado profundo para o adulto através do constante acumular de sentimento ao longo dos anos.

criação de valores e significados, tornando um lugar profundamente importante para o ser humano. E nesta relação entre espaço e tempo encontramos o lugar, “porque o *Espaço* não pode ser experienciado sem tempo e a experiência do *Tempo* exige um lugar.” (Matos, 2009: 11). O tempo permite-nos criar uma relação afetiva com o espaço, através de experiências e vivências, transformando-o em lugar. Os dois conceitos são, assim, indissociáveis e requerem-se mutuamente para um entendimento:

The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place.⁵³ (Tuan, 2005: 6)

Assim, a capacidade que o homem tem de parar e ficar num espaço, mesmo que se trate de uma breve pausa, transforma esse espaço num lugar: o homem enche o espaço com a sua utilização, as suas experiências, memórias e ações, a sua ocupação física e as suas construções vivenciais. O espaço que permanece espaço é, muitas vezes, percebido de passagem, definindo-se através desse movimento. Remete para a amplitude, a liberdade, a ausência de restrições, a independência em relação ao ser humano. Este passa e ele continua a ser uma porção de espaço. Se alguém ficar, dá-se então a transformação e a possível partida para o lugar.

Se entendermos o espaço através desta possibilidade para o movimento, o mesmo pode ser experienciado como a localização relativa de objetos e lugares, ou como as distâncias que separam ou unem os lugares. Se, então, entendermos o lugar como um espaço onde se fica e onde se constrói ações, memórias e experiências, o que resulta de uma relação afetiva inerente à experiência humana, percebemos que a experiência é, efetivamente, necessária e fundamental. É através dela que construímos uma realidade, uma coisa, um lugar. Coloca-se a questão: “É possível pensar o “espaço” na sua relação com o passado e o presente (com o tempo) sem convocar a ideia de lugar?” (Rosendo, 2009: 9). Na realidade, a transformação de um espaço em lugar só acontece mediante a passagem do tempo e, através desta relação com o tempo, a ideia de espaço convoca necessariamente a ideia de um lugar futuro, um lugar para vir a ser. Para Rudolf Arnheim, esta é uma das definições espontaneamente plausíveis de espaço:

(...) a self-contained entity, infinite or finite, an empty vehicle, ready and having the capacity to be filled with things. Consciously or not, people derive this notion of space from the world as they see it, and unless they are psychologists, artists, or architects, they are unlikely ever to be confronted with the challenge of questioning it.⁵⁴ (Arnheim, 1977: 9)

⁵³ As ideias “espaço” e “lugar” requerem-se mutuamente para uma definição. A partir da segurança e estabilidade do lugar temos consciência da abertura, liberdade e ameaça do espaço, e vice-versa. Para além disso, se pensarmos no espaço como aquele que permite o movimento, então o lugar é uma pausa; cada pausa no movimento torna possível um local transformar-se em lugar.

⁵⁴ (...) uma entidade independente, infinita ou finita, um veículo vazio, pronto e tendo a capacidade de ser preenchido com coisas. Conscientemente ou não, as pessoas produzem esta noção de espaço a partir do mundo à medida que o percebem, e a menos que sejam psicólogos, artistas ou arquitetos, é improvável que alguma vez sejam confrontados com o desafio de a questionarem.

Assim, e desse modo espontâneo e intuitivo, o espaço é entendido e experienciado como algo que precede os objetos que contém, como um ambiente ou cenário onde as coisas tomam lugar. Daí o entendimento, segundo o autor, da arquitetura como a disposição de edifícios num dado espaço contínuo. Embora o espaço seja percebido como algo adquirido e autossuficiente, a experiência é criada apenas através da relação com e entre objetos: “Space perception occurs only in the presence of perceivable things.”⁵⁵ (Arnheim, 1977: 10). Ainda segundo o autor, apesar daquilo que essa percepção espontânea indica, o espaço não é, de modo algum, um dado por si mesmo. É, sim, criado por um grupo particular de objetos naturais ou feitos pelo homem, para os quais o arquiteto contribui. Segundo esta concepção psicológica e inerente à experiência perceptiva do espaço, o mesmo é criado como uma relação entre objetos.

Segundo Anthony Vidler, autor “incontornável na reflexão estética sobre o espaço” (Matos, 2009: 147), que escreveu *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (The MIT Press, 2000), “o espaço tem sido crescentemente definido como produto de projecção e introjecção subjectiva, por oposição a um contentor estável de objectos e corpos.” (Vidler, *apud* Matos, 2009: 147). Vidler fala de um espaço psicológico que não está vazio, mas cheio de formas perturbadoras, incluindo as da arquitetura e da cidade. O autor refere o medo, as fobias e a ansiedade como condições mentais características da modernidade que, de modo consequente, se interligam à reflexão estética do espaço nesse período moderno. Essas condições mentais e fatores psicológicos tornaram-se integradas nas artes e, em particular, nas artes ligadas à reflexão espacial:

The intersection of spatial thought with psychoanalytical thought, of the nature of containment and the characteristics of the subject, has been a preoccupation of social and aesthetic discourse since the turn of the century; certain of the avant-garde movements of the 1920s and 1930s, among them expressionism, explored this intersection in terms of its representation; contemporary experimentation preserves these two terms, while distorting the traditional space of modernism and questioning the equally traditional fiction of the humanist subject. The results in each case, theoretically or in design, have been the production of a kind of warping, which I have called warped space.⁵⁶ (Vidler, 2000: VIII)

Vidler fala, assim, de uma estética presente na reflexão artística que se conecta com fatores psicológicos, em que *warped space* se refere a essa conexão entre o formal e o psicológico, também produzido quando os artistas descrevem novas formas de pensar o espaço e a distorção espacial.

A primeira forma de *spatial warping* definida por Vidler é produzida pela cultura psicológica do modernismo, com ênfase na natureza do espaço como uma projeção do sujeito e, consequentemente, como repositório de todas as neuroses e fobias desse sujeito. A segunda forma traduz-se na interseção forçada de diferentes meios, como o cinema, a fotografia, a arte e a arquitetura, com o intuito de quebrar as fronteiras de

⁵⁵ A percepção do espaço ocorre apenas na presença de coisas percebíveis.

⁵⁶ A interseção do pensamento espacial com o pensamento psicanalítico, da natureza da contenção e das características do sujeito, tem sido uma preocupação do discurso social e estético desde a viragem do século; alguns dos movimentos de vanguarda dos anos 1920 e 1930, entre eles o expressionismo, exploraram esta interseção em termos da sua representação. A experimentação contemporânea preserva estes dois termos, enquanto distorce o espaço tradicional do modernismo e questiona a igualmente tradicional ficção do sujeito humanista. Os resultados em cada caso, teoricamente ou no *design*, têm sido a produção de uma espécie de deformação, à qual tenho chamado *warped space* (espaço curvo).

gênero e de cada uma dessas áreas encontrar novas formas de retratar o espaço. Assim, o autor fala de um espaço que é criado, abordado e representado com novas aproximações a partir do momento em que artistas, arquitetos, fotógrafos, *designers* e realizadores de cinema contaminam as suas práticas, absorvendo distintos contributos e posicionamentos, pelo que o resultado é um *warped space* que acrescenta algo à convencional conceção de espaço. Vidler acrescenta que os artistas, em vez de meramente estenderem a sua prática e as suas referências à tridimensionalidade, utilizam as questões da arquitetura como uma parte integral e crítica do seu trabalho, criando instalações que visam colocar em questão os próprios termos tradicionais da arte. De modo paralelo, os arquitetos têm explorado os processos e formas da arte, muitas vezes segundo os parâmetros criados pelos artistas, procurando escapar às regras rígidas do funcionalismo e do formalismo. É neste sentido que Vidler fala de um campo intermédio para a arte:

This intersection has engendered a kind of “intermediary art,” comprised of objects that, while situated ostensibly in one practice, require the interpretive terms of another for their explication.⁵⁷ (Vidler, 2000: VIII)

Este campo intermédio resulta, assim, de uma necessidade, por parte de artistas e arquitetos, em desenvolver novas formas de expressão e representação do espaço.

Para além disso, Vidler afirma que esta preocupação moderna com o espaço fundou-se no entendimento de que a relação entre o observador e a obra de arte baseava-se num ponto de vista mutável, determinado por um corpo em movimento, uma teoria trabalhada na crítica de arte por Adolf Hildebrand e na história da arte por Alois Riegl. A dimensão espacial tornou-se, assim, uma preocupação essencial para o entendimento das condições da arte e da arquitetura.

Vidler fala igualmente das noções de “intersticialidade, mobilidade, imaterialidade, fluidez ou membrana que ocupam muitas das referências à espacialidade que surgem nos discursos das artes e da arquitetura.” (Sardo, 2010: 32).

Assim, o *warped space* de Vidler refere-se a um espaço distorcido inserido nas práticas arquitetónicas contemporâneas, que se pode definir segundo duas abordagens distintas: a sua dimensão psicológica, capaz de absorver as fobias e neuroses da modernidade, e a sua localização num lugar intermédio entre as diferentes categorias artísticas.

Numa perspetiva histórica, Vidler usa algumas referências como a publicação do arquiteto modernista Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941), onde o arquiteto afirma que a invenção de uma nova conceção de espaço era o *leitmotiv* da modernidade em si mesma. Vidler fala, ainda, do conceito revolucionário de “espaço neoplástico” de Theo van Doesburg, Piet Mondrian e outros arquitetos e pintores do grupo De Stijl ou das reflexões de Henri Bergson sobre tempo, movimento e espaço, que influenciaram vários artistas e arquitetos, como Le Corbusier.

Vidler explora, ainda, o modo como um número de artistas e arquitetos contemporâneos, preocupados com a relação do espaço com os corpos, mentes e objetos, respondem a questões ligadas ao espaço com projetos que fazem aproximações psicanalíticas e psicológicas, focando-se especificamente na convergência e colisão entre os meios arquitetónicos e artísticos como modo de criação de formas únicas destes *warped space* de que fala: os artistas que se debruçam

⁵⁷ Esta interseção engendrou uma espécie de arte intermediária, composta por objetos que, embora situados ostensivamente numa prática, exigem os termos interpretativos de outra para a sua explicação.

na arquitetura e os arquitetos que se debruçam na arte alteraram significativamente o conceito prático de espaço. O autor dá exemplos:

Thus, as I point out in the chapter on Mike Kelley, sculpture does not simply “expand its field,” but rather takes in the theoretical practices of architecture in order to transform its field. Similarly, architecture’s manipulation as an art practice, as a design strategy, is undertaken with a full consciousness of what is being rejected or transformed in architectural terms—functionalism, for example, or the formal codes of modernist abstraction, or, again, specifically architectural typologies. In both cases the spatial results are not radically different in appearance, but the special distortions achieved in individual practices are radical.⁵⁸ (Vidler, 2000: 10)

Assim, é interessante perceber como surgem disrupções na prática individual de cada um, mais do que uma mudança estética generalizada da representação do espaço, quando arte e arquitetura se fundem e colidem desse modo. Vidler usa, então, os exemplos das instalações de Vito Acconci, dos espaços de Rachel Whiteread, dos fragmentos flutuantes de Toba Khedoori, das investigações de Mike Kelley à sua memória reprimida de um passado arquitetónico e das fotografias de autoestradas e aeroportos de Martha Rosler. Segundo Vidler, estes artistas questionam os padrões normais da organização espacial. O autor fala, ainda, de um dos mais celebrados exemplos de arquitetura no que diz respeito a este conceito de *warped space*: o Museu Guggenheim em Bilbao, de Frank Gehry, com os seus volumes torcidos e albergando, ele próprio, uma escultura de Richard Serra. Neste edifício podemos, com efeito, contemplar uma efetiva componente escultórica, onde a arquitetura procura ser muito mais do que ela própria, descolando-se de uma mera intenção de ser funcional e pragmática. Para Vidler, e mediante estes exemplos, o espaço moveu-se, tornou-se fluido, aberto, preenchido com luzes e ar.

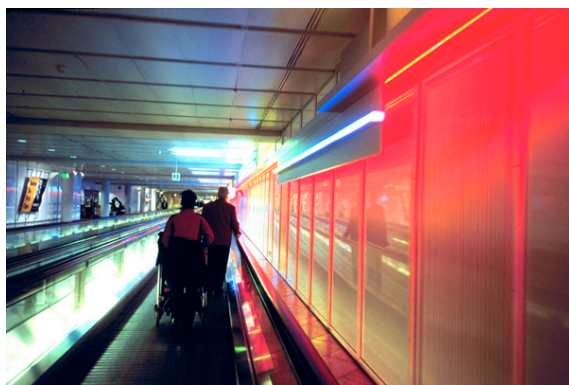


Fig. 12 –Martha Rosler. *In the Place of the Public: Airport Series* (1983-presente). Munique, março de 1999.

⁵⁸ Assim, como eu indico no capítulo sobre Mike Kelley, a escultura não “expande o seu campo” simplesmente, mas serve-se das práticas teóricas da arquitetura para transformar o seu campo. Da mesma forma, a manipulação da arquitetura como uma prática da arte, como uma estratégia de *design*, é realizada com plena consciência do que está a ser rejeitado ou transformado em termos arquitetónicos – o funcionalismo, por exemplo, ou os códigos formais da abstração modernista, ou, ainda, especificamente, tipologias arquitetónicas. Em ambos os casos, os resultados espaciais não são radicalmente diferentes na aparência, mas as distorções espaciais alcançadas em práticas individuais são radicais.

Anthony Vidler é um exemplo de um autor profundamente interessado na conceptualização do espaço e da sua interseção com a prática artística. Ele próprio enumera vários outros autores que constituem os contributos mais significativos no âmbito da reflexão sobre o espaço:

A análise das questões espaciais tem ocupado numerosos críticos e historiadores desde o início dos anos 70 do século XX. Sem pretender fazer a sua história, é Vidler quem enumera alguns dos mais significativos pensadores: Sigfried Giedion, Henri Lefebvre, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Paul Virilio, entre outros, com recentes estudos, tais como Bernard Cache, Victor Burgin e Elizabeth Grosz que adicionaram categorias espaciais às categorias já formuladas. (Matos, 2009: 152)

No seu ensaio *Des espaces autres*, de 1967, Michel Foucault foca precisamente o facto de, nessa fase do século XX, se estar mediante a época de pensar o espaço, referenciando um “momento de uma particular focalização na *ideia* de espaço” (Gadano, 2009: 157):

(...) “a grande obsessão do século XIX foi, como sabemos, a História”, mas a “época actual será talvez, acima de tudo, a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, na época do perto e do longe, do lado a lado, do disperso.” (Foucault, *apud* Traquino, 2010: 35)

Por outro lado, e no que diz respeito a uma contaminação da linguagem arquitetónica nas artes visuais e a uma consequente nova conceção espacial no campo artístico, os domínios restritos das disciplinas artísticas começam a ser progressivamente e crescentemente quebrados ou dissolvidos, num processo dinâmico de transdisciplinaridade. Este processo cria condições para uma nova forma de abordar o espaço, o lugar, a casa e a habitabilidade nos próprios objetos artísticos. Segundo Sara Antónia Matos (2009), Vidler também se interessou pelo “modo como a convergência e a colisão da arquitetura com os *media* artísticos produziram espaços ambíguos, modificando radicalmente a composição, a produção e a experimentação – até o próprio sujeito – da arquitetura.” Na realidade, domínios artísticos como a pintura ou a escultura expandiram os seus campos, adotando o “campo teórico da arquitetura para transformar o seu terreno de operação.” (Matos, 2009: 151). De modo simultâneo, a arquitetura passou igualmente a questionar os seus limites restritos, entrando “no campo epistemologicamente especulativo das artes plásticas para se redefinir autónoma e livre de funcionalismos – estatuto que a desprenderia das funções sociais.” (Matos, 2009: 151). Assim, enquanto a arte se funde na construção espacial, a arquitetura constrói uma visão artística, apesar de não se chegar a distanciar da sua função habitacional e da ideia de vivência comum. Se os arquitetos passam a colocar os seus projetos num campo de reflexão que questiona os limites inequívocos da disciplina, esta não deixa, com efeito, de cumprir o seu carácter utilitário, programático e funcional.

Ainda no contexto do pensamento de Anthony Vidler e das referências artísticas e arquitetónicas que ele apresenta, podemos, enfim, entender o espaço como uma nova entidade dinâmica que não pode descurar a sua relação com o observador que o percebe e o ocupa:

A dimensão espacial rapidamente se tornou uma preocupação central para o entendimento da arte, quer percebida visualmente quer experienciada sob o ponto de

vista de uma totalidade multi-sensorial. O espaço deixou de ser percebido como receptáculo inerte de objectos e passou a ser uma entidade dinâmica, inconstante e relativa aos corpos, às presenças e, podemos dizer, também às ausências. (Matos, 2009: 148, 149)

Para Yi-Fu Tuan, encontramos os princípios da organização espacial em dois factos distintos: a postura e estrutura do corpo humano e as relações, sejam próximas ou distantes, entre os seres humanos. Assim, é através da experiência íntima do ser humano com o seu próprio corpo e com as outras pessoas que o espaço se organiza, estando este conectado com as nossas necessidades biológicas e com as relações sociais. As preposições espaciais são, para Tuan, necessariamente antropocêntricas. O corpo humano é a medida para a direção, a localização e a distância. Assim, a definição de espaço é inseparável do ser humano, das suas particularidades e das relações que este estabelece: “The human being, by his mere presence, imposes a schema on space. Most of the time he is not aware of it. He notes its absence when he is lost.”⁵⁹ (Tuan, 2005: 36).

Esta dimensão humana que, na realidade, é intrínseca ao conceito de espaço, é, naturalmente, transferida para a presença do espaço e do lugar nas artes visuais e na arquitetura.

*

Neste ponto de entendimento do lugar, do espaço e da criação espacial como entidade indissociável de uma relação dinâmica com o observador, que o transforma através do processo artístico, interessa pensar de que modo os conceitos de espaço, lugar, casa ou abrigo, uso e habitabilidade são apropriados na criação artística, ou trazidos para o campo das artes visuais. A dimensão espacial tornou-se fundamental e preocupação frequente no campo artístico, importando conhecer e perceber as transformações ocorridas na representação e recriação do espaço. A arte e a estética adotam um papel crítico na construção de espaços e lugares habitáveis. “O espaço define a forma de representação que produzimos do mundo.” (Sardo, 2010: 31).

Espaço, escala, fronteiras, construção e desconstrução, territórios e paisagem, a casa como tema essencial na história da arte e da arquitetura – estes temas ou conceitos contaminaram as artes visuais e “permeabilizaram a arte do século XX” (Sardo, 2010: 28). A nova conceção do sentido da espacialidade surge associada à inserção da obra de arte na realidade e no quotidiano, no contexto da política e da cidade. Daqui deriva um cruzamento não só entre arte e arquitetura, mas também entre diversas áreas e práticas, consubstanciadas num novo entendimento daquilo que pode ser considerado arte e no aparecimento da instalação, *site-specific*, *happening*, performance e, em geral, intervenções no espaço real, no quotidiano e na vida. O cruzamento destas várias práticas potencia, deste modo, uma ligação ao espaço real e o crescimento da reflexão sobre a espacialidade ao nível da linguagem da arte. A procura de uma interação com o público e de uma nova relação com a sociedade, através da arte, permitiu a utilização do contexto e do lugar como matéria de trabalho. O espaço público surge como terreno primordial para pensar e investigar a problemática do lugar. “É nesta época, no seio da procura de estratégias de fusão entre arte e vida, que nascem válidas metodologias para criar uma arte que revela, questiona e redefine a nossa relação com os lugares.” (Traquino, 2010: 7).

⁵⁹ O ser humano, através da sua mera presença, impõe um esquema no espaço. Na maioria das vezes, ele não está ciente disso. Ele nota a sua ausência quando está perdido.

A instalação é referida por Marta Traquino como “um dos meios mais explorados pelos artistas que investigam novas recombinações de espaço/tempo como alternativa ao seu desencontro.” (Traquino, 2010: 22). Por implicar o percorrer de um espaço por parte do observador, que passa a envolver-se de modo total com a obra, a instalação pressupõe a existência de fatores temporais na sua percepção, uma vez que o observador se desloca no espaço para interagir com a obra. Assim, é esta disposição da peça num espaço específico que potencia a relação direta com o espectador, onde existe lugar para a afirmação de uma individualidade intrínseca à pessoa que percebe a obra através de uma experiência corporal. A instalação pode, ainda, conter em si o cruzamento de várias áreas artísticas, abarcando deste modo o conceito de *intermídia* e criando uma experiência onde os conceitos de espaço e tempo se encontram. Efetivamente, havendo a disponibilização de espaços a serem percorridos, a deslocação do observador implicará determinado tempo e fatores temporais específicos, segundo Traquino. Esta é, assim, uma possibilidade artística para a dimensão humana que é inerente ao conceito de espaço. A própria obra implica movimento, que se concretiza através do tempo que essa experimentação espacial ocupa.

Claire Bishop makes a similar point when she describes installation as invoking an experience in which the viewing space is a ‘living area’. The literal presence of the embodied viewer is now widely seen as a defining characteristic of installation art. It presupposes a viewer who may also be invited to deploy her/his senses of smell, touch and sound.⁶⁰ (Perry, 2013: 15)

O *site-specific* surge, igualmente, desde a década de sessenta do século XX, como obra que utiliza de modo específico as características próprias do local onde se concretiza. Esta utilização direta do espaço e do lugar como tema ou como matéria do trabalho artístico surge de modo simultâneo a uma problematização teórica desses mesmos conceitos. Estes processos implicam, diversas vezes, uma relação com a arquitetura e a abertura a possibilidades de interação com o espaço arquitetónico durante a percepção da própria obra de arte ou intervenção artística. O observador interage com a obra, mas também com o espaço onde esta se insere, sendo que a obra também modifica, incontornavelmente, esse espaço.

Ao trabalhar com o Espaço, os artistas colocam em evidência a estrutura tridimensional e os parâmetros arquiteturais que nos envolvem, a que respondemos física e mentalmente. Quase sempre por adaptação e raramente questionando até que ponto os nossos movimentos e as suas consequências se determinam pelo “invólucro” constituído. (Traquino, 2010: 51)

Traquino refere-se a artistas que investigam conceitos como os de medida, escala, distância, deslocação ou proximidade, numa relação com o espaço que passa pelo próprio corpo.

Segundo Tuan, mesmo sem a forma arquitetónica, as pessoas são capazes de sentir a diferença entre interior e exterior, fechado e aberto, escuro e luminoso, privado e

⁶⁰ Claire Bishop faz uma observação semelhante quando descreve a instalação como invocando uma experiência em que o espaço de observação é uma ‘sala de estar’. A presença literal do espectador encarnado é agora amplamente vista como uma característica definidora da arte da instalação. Pressupõe um observador que pode igualmente ser convidado a implantar os seus sentidos de cheiro, toque e som.

público. Mas o espaço arquitetónico pode definir estas sensações e torná-las vivas. São sensações inerentes à nossa relação com o espaço e os lugares, potenciadas pela existência da construção arquitetónica, que os transforma e os humaniza. Segundo Rudolf Arnheim (1977), a maior parte das pessoas, enquanto caminha pelas ruas, é afetada, de uma forma ou de outra, pelo aspeto dos edifícios pelos quais passa e pela sua distribuição no espaço. E um edifício é, para o autor, em todos os seus aspetos, um facto da mente humana: “It is an experience of the senses of sight and sound, of touch and heat and cold and muscular behaviour, as well as of the resultant thoughts and strivings.”⁶¹ (Arnheim, 1977: 4).

Arnheim debruça-se, ainda, sobre a importância e a densidade formal e visual do espaço vazio: o vazio não implica ausência de matéria e pode implicar forças percetuais determinantes na relação do observador com a obra. Aliás, os espaços que envolvem os edifícios e estruturas similares não podem ser considerados vazios: são permeabilizados com as forças visuais determinadas pelas próprias construções.

Na arquitetura e nas artes visuais, o espaço vazio é, assim, matéria de trabalho, como veremos na obra do artista José Bechara, um dos casos de estudo desta investigação.

A obra *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday*, editada por Alan Read em 2000, reúne ensaios de arquitetos, artistas e teóricos sobre a localidade e o espaço. Marc Augé, Krzysztof Wodiczko, Anthony Vidler, Lebbeus Woods, Zaha Hadid e Kenneth Frampton são algumas das contribuições para um entendimento sobre o que é *falar arquiteturalmente* e para a relação que artistas e arquitetos estabelecem em relação à forma construída. Read refere que os discursos da arquitetura, do espaço, da forma construída e do contexto urbano tornaram-se, na viragem do milénio, fundamentais na prática de uma surpreendente diversidade de campos de atuação:

(...) the possibilities of spatial critique are beguiling, promising the opportunity to shift between private and public domains, interior and exterior landscapes, local and geo-political contexts, demographic and situationist analyses, theoretical design and structural fantasy.⁶² (Read, 2000:1)

Zaha Hadid, uma das autoras que deixa o seu contributo nesta publicação de Read, é uma arquiteta iraquiana nascida em 1950 cujo trabalho se enquadra no questionamento da relação entre arte e arquitetura, sendo que a própria arquiteta trabalha como pintora e faz desenhos e pinturas relacionados com o trabalho arquitetónico que desenvolve: “As she draws the world around her, she draws out its unconscious spaces. She finds what is latent in the constructions of our modern world and storyboards them into utopias.”⁶³ (Betsky, 1998: 6). Hadid protagoniza uma grande experimentação e arrojo na arquitetura, mas as suas primeiras experiências com a linguagem arquitetónica surgiram no plano da pintura, sendo que as duas realidades, a bidimensional e a tridimensional, complementam-se e fornecem pistas para a mútua problematização. Hadid procurou descrever lugares e cidades através da

⁶¹ É uma experiência dos sentidos da visão e do som, do toque e calor e frio e comportamento muscular, assim como dos pensamentos e esforços resultantes.

⁶² (...) as possibilidades de crítica espacial são sedutoras, prometendo a oportunidade de alternar entre os domínios público e privado, paisagens interiores e exteriores, contextos locais e geopolíticos, análises demográficas e situacionistas, *design* teórico e fantasia estrutural.

⁶³ À medida que desenha o mundo à sua volta, ela destaca os seus espaços inconscientes. Ela encontra o que está latente nas construções do nosso mundo moderno e cria *storyboards* utópicas a partir delas.

prática da pintura, sendo que muitos dos seus projetos arquitetônicos parecem coincidir com representações de cariz arquitetônico presentes no plano pictórico. Hal Foster (2013) refere que a arquiteta se interessou pela pintura modernista, particularmente a abstração suprematista de Kasimir Malevich, explorando essas influências na sua própria pintura. Segundo Foster, Hadid encarava essa exploração pictórica como estratégia de desenvolvimento de uma linguagem abstrata para a sua própria prática arquitetônica, mas também para tornar as convenções padrão da imagem arquitetônica – como o plano, a elevação ou a perspectiva –, mais dinâmicas do que o habitual.

A arquiteta fala das suas pinturas como *storyboards* ou filmes, espécies de alternativas futuras para as cidades e a arquitetura, sobressaindo-se a componente utópica. Hadid oferece-nos, precisamente, uma visão alternativa do mundo que conhecemos, representando construções ficcionais que, apesar disso, remetem para algo que podemos achar conhecer. Apesar de ficcionais, essas visões não ficam muito longe das construções reais da arquiteta. Enquanto artista, Hadid relaciona-se com o suprematismo das vanguardas russas e as suas formas geométricas coloridas que gravitam no espaço pictórico.

Segundo Aaron Betsky (1998), a paisagem tornou-se, igualmente, uma preocupação dominante no trabalho de Zaha Hadid, algo que é evidente no conjunto da sua obra pictórica, onde o espaço construído sugere a intervenção humana no espaço aberto da paisagem, sugerindo contextos vivenciais alternativos.

Para o projeto *The Peak* (Hong Kong, 1982-83), que venceu uma competição nessa cidade, apesar de não ter chegado a ser construído, Hadid apresentou um conjunto de desenhos e pinturas que parecem paisagens utópicas, mas que concretizam uma ideia de construção arquitetônica inserida na paisagem. A arquiteta refere que uma geologia suprematista, através de materiais que causam um impacto tanto vertical como horizontal, caracteriza este *resort* instalado no topo de uma montanha, afastado do congestionamento da cidade, desafiando a própria natureza. Segundo Hal Foster, é esta tensão criada que posicionou Hadid nos primeiros nomes a serem incluídos na exposição *Deconstructivist Architecture*, com curadoria de Mark Wigley e Philip Johnson, no Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1988. Para esta exposição foram escolhidos sete arquitetos internacionais que marcaram a emergência de uma nova sensibilidade na arquitetura, violando intencionalmente os cubos e ângulos retos do modernismo, dando ainda continuidade ao experimentalismo com estruturas iniciadas pelo construtivismo russo: “The traditional virtues of harmony, unity, and clarity are displaced by disharmony, fracturing, and mystery.”⁶⁴

Embora os desenhos e as pinturas de Hadid sejam planos e bidimensionais, a sugestão de uma profundidade arquitetônica torna estas imagens quase penetráveis, convidando a uma experimentação associada à nossa memória física.

Para Hal Foster, na prática de Hadid, a função segue a estrutura e esta segue a imaginação. A arquiteta desafiou a assumida verticalidade da arquitetura, tornando-a mais dinâmica, expandindo a sua prática para novas formas de construção. Enquanto isso, a própria pintura serve para distorcer o espaço e criar representações utópicas de uma realidade que ela pretende construir. Uma não segue a outra, até porque, segundo

⁶⁴ *Press release* da exposição *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, março de 1988. In

http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6526/releases/MOMA_1988_0029_29 [acedido em 21-07-2015]

As tradicionais virtudes da harmonia, unidade e clareza são deslocadas pela desarmonia, fraturas e mistério.

Foster, a luminosidade dos seus meios pictóricos e digitais contrasta com o peso dos seus materiais e massas. Mas a pintura fornece possibilidades para a arquitetura e esta fornece possibilidades para a pintura.

Segundo Tony Godfrey (2009), uma pintura é, habitualmente, plana, embora seja muitas vezes feita de modo a sugerir um espaço. Godfrey relaciona o espaço na pintura, o espaço na nossa mente e o espaço entre nós e a pintura. O autor dá o exemplo da artista Bridget Riley, que usou cores vibrantes e padrões para energizar o espaço entre o observador e a pintura: as cores parecem mover-se para fora da tela e em direção ao observador; e o de Franz Ackermann como crítico do espaço urbano moderno e um artista para quem o espaço é apenas experienciado através do tempo. Ackermann criou complexos mapas mentais através da sobreposição de imagens e combinando a pintura de cavalete com a pintura mural, expandindo as possibilidades da pintura.



Fig. 13 – Zaha Hadid, *The Peak Leisure Club*, Hong Kong, 1983, desenho.

Marc Augé centra o seu contributo para a mesma edição de Alan Read nos conceitos de *sobremodernidade* e não-lugares definidos pelo antropólogo francês na obra *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (90 graus editora, 2005), publicada em França em 1992 e traduzida para o português em 1994. Augé definiu o conceito de não-lugar como referente a um lugar de transição onde o indivíduo não chega a construir memórias, referências ou significados. Autoestradas, aeroportos, estações de serviço ou de comboios, quartos de hotel ou supermercados são lugares de passagem e de utilização rápida e efémera, sítios que utilizamos mas onde não ficamos nem deixamos impressa ou gravada a nossa identidade. Augé aponta a aceleração da história, a velocidade de movimento do indivíduo e de informação e a superabundância de acontecimentos como definidores da sobremodernidade: esta, que caracteriza as transformações nas sociedades ocidentais, é, por sua vez, inseparável da palavra excesso. Augé fala-nos, então, de três tipos de excesso que caracterizam a sobremodernidade: o excesso de tempo, o excesso de espaço e o excesso da figura do indivíduo, ou de individualismo. Se o excesso de

tempo diz respeito à sobrecarga de acontecimentos do mundo contemporâneo, o excesso de espaço refere-se a um mundo com uma nova escala em que, por exemplo, os meios de transporte rápidos tornam uma capital acessível a qualquer outra a poucas horas de distância. O espaço ganha, assim, uma nova dimensão, havendo, naturalmente, uma superabundância de espaço.

Quanto ao excesso do indivíduo, trata-se de uma maior insistência que é colocada, na sobremodernidade de Augé, na referência individual e valorização do ego, ou na individuação das referências, algo que está implicado num contexto de velocidade de informação e utilização anónima dos não-lugares.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta. (Augé, 2005: 33)

Assim, se os lugares antropológicos, definidos por Augé, representam a relação entre o espaço e o social, incluindo dimensões identitárias, históricas e relacionais, definindo desse modo a modernidade, os não-lugares representam a sobremodernidade e as transformações sociais que esta implica. Os lugares antropológicos de Augé definem-se como uma construção concreta e simbólica do espaço:

O plano da casa, as regras da residência, os quarteirões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte do território, correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, de prescrições e de interditos cujo conteúdo é ao mesmo tempo espacial e social. (Augé: 2005, 47)

Augé fala do nosso lugar de nascimento como constitutivo da nossa identidade individual, um lugar que obedece à lei do “próprio”, como definido por Michel de Certeau. Em termos de formas espaciais, Augé refere-se, ainda, ao lugar antropológico como consistindo em três formas geométricas essenciais do espaço social: a linha, a interseção das linhas e o ponto de interseção. No fundo, no nosso quotidiano, somos conduzidos de um lugar para o outro por itinerários, eixos, caminhos, mas também por cruzamentos e encruzilhadas.

Dos lugares aos não-lugares, Augé é claro na definição dos opostos: se um lugar é identitário, relacional e histórico, um espaço que não seja definido por esses três conceitos será um não-lugar. A sobremodernidade é produtora destes não-lugares, num mundo *em que se nasce na clínica e em que se morre no hospital*, em que se multiplicam as ocupações provisórias e a velocidade dos meios de transporte que, segundo o autor, são também espaços habitados. Este mundo é “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero (...)” (Augé, 2005: 68). Numa procura acelerada de qualquer coisa, de algo mais ou daquilo que nem se pode atingir, o indivíduo está menos nos lugares e passa mais por eles, sendo que o não-lugar, segundo Augé, nunca se realiza totalmente.

Ora, na distinção entre espaço e lugar cabe, também, a oposição que Marc Augé faz entre lugar e não-lugar: “são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo.” (Augé, 2005: 68). A narrativa surge como meio de transformação dos espaços em lugares ou dos lugares em espaços, opondo-se, assim, o espaço simbolizado do lugar ao espaço não simbolizado do não-lugar. Augé fala, ainda, de um não-lugar muito específico: o do viajante. O

movimento, a ideia de passagem e de deslocação, a criação de vistas unicamente parciais destes lugares de passagem, cuja memória se alimenta de instantes fugazes, provoca a ideia de espaço do viajante como arquétipo do não-lugar. De passagem, olhamos, quase sem ver, estes lugares onde dificilmente estamos, paramos, ficamos ou usufruímos. Se houver utilização destes lugares, esta é efêmera, fugaz e transitória, assim como as memórias que trazemos deles são fugazes e passíveis de se misturarem com as outras, diluindo-se, perdendo significado.

Augé define, enfim, a sobremodernidade como um contentor de manifestações novas de solidão, associadas à proliferação dos não-lugares, como os deslocamentos do olhar, os jogos de imagens e os esvaziamentos de consciência. Em alguns casos, devido à utilização frequente de determinados não-lugares, como a mesma estação de serviço todos os verões ou todos os fins de semana, ou o mesmo aeroporto uma vez por mês, estes não-lugares tornam-se estranhamente familiares, não deixando de nos envolver numa utilização quase sempre solitária e anónima, ou de pouca envolvimento com o outro: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas solidão e semelhança.” (Augé, 2005: 87)

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares mas distintas: espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres), e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. (...) do mesmo modo que os lugares antropológicos criam social orgânico, os não-lugares criam contratualidade solitária. (Augé: 2005, 80)

No trabalho de alguns artistas contemporâneos é possível encontrar referências ao conceito de não-lugar, ou intervenções nos próprios não-lugares definidos por Marc Augé. Julian Opie, por exemplo, instalou o vídeo *Imagine that You Are Moving* (1997) no aeroporto de Heathrow em Londres: tratou-se de quatro grandes caixas de luz com a representação de paisagens britânicas estilizadas, que Opie instalou nas zonas *lounge* do aeroporto, onde os passageiros esperam pelo momento de partirem para um outro lugar, muitas vezes sem ter conhecido o lugar onde se encontra o próprio aeroporto. A provocação vai ao encontro das questões levantadas por Marc Augé: a utilização que as pessoas fazem do aeroporto é transitória, individualista e solitária. A conexão desses utilizadores ao país onde estão pode ser nula e existe o objetivo de chegar a outro lugar, onde podem ficar ou viver. Assim, Opie ofereceu a estes indivíduos a possibilidade de experienciar especificidades da cidade onde estão, sem nela estarem, transformando o aeroporto numa espécie de quase-lugar. Opie pretende, assim, preencher uma lacuna dos não-lugares: uma impossibilidade de se darem a conhecer, um vazio, uma ausência ou um silêncio.

A mesma referência ao conceito de não-lugar surge na série de pinturas *Roadscapes* (2000-2001), também de Julian Opie. Nestas pinturas, não distinguimos as cidades ou as estradas, apenas as paisagens que nos são familiares em contextos de viagem e passagem. Ainda assim, essa familiaridade é precária, volátil e condenada ao esquecimento. Sabemos, no entanto, que o ato de conduzir deixou de ser a mera deslocação de um lugar para o outro: há um lugar dentro do carro e dentro do nosso ato de estarmos connosco mesmos, uma realidade rara numa sociedade acelerada com excesso de espaço e de tempo, como definido por Marc Augé. Assim, a viagem é progressivamente vista como uma porção de tempo que não está em excesso, que não nos atropela e que, por isso, tem relevância enquanto lugar para estar.

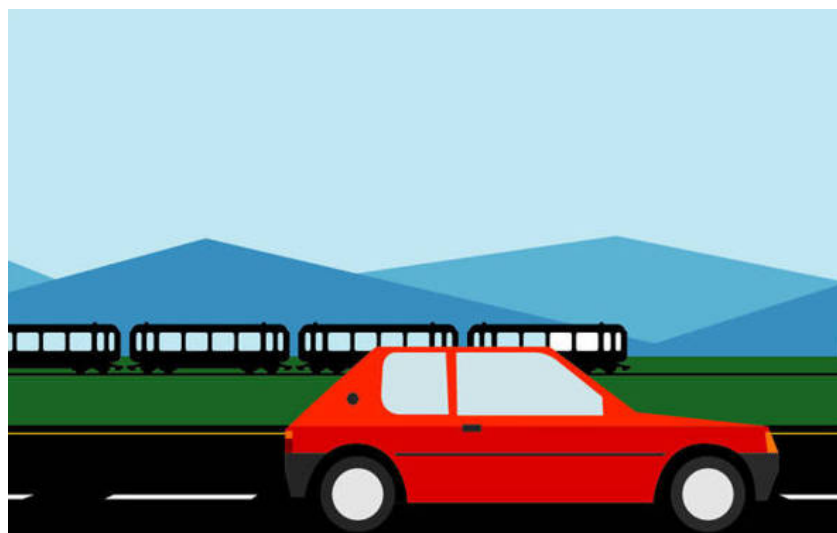


Fig. 14 – Julian Opie, *Roadscape 23*, 2000. Impressão C-type s/ madeira. 25,5 x40cm.

Trevor Young, artista residente em Washington, tem uma série de pinturas intitulada, precisamente, *Non-Places*. Young pinta lugares esquecidos, ou não identificáveis, como estações de serviço ou lojas de conveniência, centrando-se na ideia de viagem e na potencialidade que esta tem de nos fazer cruzar com os designados não-lugares. Existe algum estranhamento na percepção destas suas pinturas, talvez associado à beleza: a abordagem de Young aos não-lugares é positiva e realça o seu lado sedutor. No fundo, todos nós podemos encontrar algum conforto em lugares de anonimato e contacto primordial com a nossa individualidade.



Fig. 15 – Trevor Young, *Roadscape 23*, 2000. Impressão C-type s/ madeira. 25,5 x40cm.

Podemos facilmente estabelecer conexões entre o trabalho de Young e a pintura de Edward Hopper, nomeadamente, a obra *Gas*, de 1940. Nesta pintura, há um estranhamento inerente à localização da estação de serviço no final da estrada, praticamente em comunhão com a natureza. Estão presentes as características do não-lugar, entre a ausência e a solidão, mas também uma procura em direção à identidade de um lugar, de uma terra ou de um país. Em Hopper, pintor nascido em 1882 em Nova Iorque, destacam-se, aliás, as pinturas que retratam a solidão contemporânea. As paisagens urbanas provocam sempre esse estranhamento associado à ausência, à desertificação, ao silêncio e à melancolia.

Andreas Gursky, nascido em 1955 na Alemanha, é também comumente associado à reflexão, na arte, em torno do conceito de não-lugar. *Ruhrtal* é a sua série de fotografias de grande formato que lida com a imagem das autoestradas como exemplo de um não-lugar característico da sobremodernidade. Fotografando, em larga escala, a arquitetura e a paisagem, Gursky interessa-se, igualmente, por construções anónimas como escritórios, armazéns, hotéis, fachadas à noite, grandes lojas de retalho e edifícios da bolsa. A fotografia *99 cent* (1999) foi tirada numa loja de 0,99 cêntimos em Los Angeles, valorizando a horizontalidade das prateleiras e transformando os produtos expostos em campos de cor. Trata-se de um retrato de um típico não-lugar como definido por Marc Augé, onde se destaca a impessoalidade, a existência coletiva e o cruzamento de pessoas anónimas. O resultado é uma paisagem abstrata que alia a componente formal a uma ideia de ausência, passagem e excesso de espaço, de coisas e de informação.



Fig. 16 – Andreas Gursky, *99 Cent*, 1999. Chromogenic color print.
207 x 337 cm.

O *Kunstverein* em Frankfurt, na Alemanha, apresentou em 2002 uma série de exposições centradas no tema da globalização e os seus efeitos. A terceira chamou-se *non-places* e focou-se nos espaços e formas de arquitetura que nos são familiares, como cadeias de lojas genéricas, zonas de comércio, blocos de apartamentos suburbanos e anónimos, ou seja, ainda os não-lugares definidos por Marc Augé.

Gabriele Basilico, fotógrafo italiano nascido em 1944, representado nessa exposição, dedicava-se à fotografia da arquitetura e das cidades, captando-as despidas de gente e sem procurar disfarçar os seus problemas, acidentes, ou a sua degradação. As suas imagens acentuam, igualmente, a solidão e o silêncio. *Unidentified Modern City. Globalized Brescia* foi uma exposição, comissariada por Maurizio Bortolotti, que

resultou duma colaboração única entre Dan Graham e Gabriele Basilico, ambos fotografando a cidade de Brescia. A exposição foi apresentada na Galeria Massimo Minini entre abril e maio de 2011 e mostrou ser o resultado de um diálogo entre distintas aproximações ao conceito de não-lugar e à realidade das ruas, da arquitetura e da cidade:

Two opposing views, which strangely enough, found in Italy and in Brescia a recomposition not in the history of the old city but in its more recent emergence of suburban architecture, middle-class suburbs, non-places. (Minini, 2011)



Fig. 17 – Gabriele Basilico, *Brescia*, 2010. Pure pigmented print.

1.3. A casa, ou o mais íntimo quotidiano

O que é uma casa? Que sentido tem uma casa? Que sentido tem fazer uma casa ou fundar uma casa, lançar a fundação duma casa?⁶⁵

Segundo Yi-Fu Tuan (2005), *não há lugar como a casa*. Para Guerrero (2011), *uma casa tem estruturalmente uma intenção de sobrevivência*. E Gaston Bachelard (1994) diz-nos que *a nossa casa é o nosso canto do mundo*. Para muitos, a casa é um ponto de partida para reflexões filosóficas, conceções estéticas, anotações de construção identitária e de intimidade, esboços de um lugar para viver. Na arte e na arquitetura, a casa surge, também, como exemplo paradigmático de abordagem ao lugar, às

⁶⁵ GUERRERO, Julián Santos (2011). *A casa como problema*. In *Pensar a Casa - Conferências da Casa 1*. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.

vivências pessoais e íntimas e à experiência emocional de habitar, ocupar e utilizar. Não se dissocia da sua componente arquitetônica, ou do facto de ser o elemento arquitetónico por excelência, mas é igualmente trabalhada no meio artístico como motivo, ponto de partida, conceito, tema ou realidade indissociável e definidora da natureza do ser humano e da sua fragilidade. Muitas vezes, evoca a ausência do presente como resultado da passagem do tempo e da partida de quem lá viveu. Remete para o passado, mas serve como apoio fundamental para a construção de um futuro.

A casa parece estar intrinsecamente ligada a um lugar onde nos sentimos bem e ao qual queremos regressar, ao fim do dia ou ao fim de algum tempo. Existe uma construção psicológica da casa que nos coloca numa zona de conforto e construção identitária. Por passarmos tempo nela, por construirmos nela toda uma série de vivências, experiências, relações e memórias, a casa surge como o lugar por excelência, sendo abrigo, defesa, refúgio ou algo que protege. *Estar em casa* ou *ir para casa* são expressões do quotidiano que denotam a importância que a casa assume enquanto contexto protetor, contentor e de segurança. A casa é “memória, marca do outro e, por isso, recordação, alojamento e arquivo duma alteridade” (Guerrero, 2011: 15). Podemos pensar se o que nos faz sentir em casa são quatro paredes, um contexto, as nossas coisas ou uma mera sensação de calor e conforto. Talvez possamos ver a casa não apenas como um lugar onde permanecem pessoas e coisas dessas pessoas. Talvez seja um conceito abrangente de uma forma de sentir e de uma emoção: ir para casa pode ser ir para o nosso país ou para a nossa terra. Procurar um conforto muito específico e intransponível para outros lugares. A casa é lugar de rituais, de relações familiares, reservatório para memórias de infância e um ponto para a construção da intimidade. É parceira no processo de desenvolvimento das relações humanas. Constitui, ainda, um conceito geográfico e social com significados ideológicos e simbólicos, contribuindo para a construção da identidade de uma nação ou para a nossa identidade individual.

Por outro lado, a casa, ou a ausência dela, torna o ser humano vulnerável. Por não ser perene ou indestrutível, por também viver e morrer, caracteriza e intensifica a nossa fragilidade. A casa, com efeito, pode desalojar ou desamparar, pode esvaziar-se das suas coisas, pode tornar-se inóspita para os seus habitantes, operação poética protagonizada pelo artista José Bechara, um dos casos de estudo deste trabalho, na sua série de trabalhos sobre a casa.

Segundo Julián Santos Guerrero, professor de estética na Faculdade de Filosofia da Universidade Complutense de Madrid, falar da casa a partir dum ponto de vista filosófico é algo problemático:

E é problemático porque na casa se fecha uma série de metáforas dominantes no discurso filosófico, até ao ponto de podermos dizer que muitos conceitos filosóficos são determinados pela forma como se entende o ser-casa, o ser da casa ou o estar em casa. (Guerrero, 2011:15)

Assim, a questão seria, segundo este autor, explicar a casa a partir de um discurso construído através de situações humanas, essencialmente a partir do conceito de habitar. “De algum modo, e em princípio, a casa representa uma forma de enraizamento, de vínculo com um lugar.” (Guerrero, 2011:16). A casa representa o sentido de presença e de conexão com um sítio, um espaço particular. Pode, aliás, ser um lugar, um conjunto de sentimentos ou significados culturais, ou a relação entre

ambos. A casa é, assim, mais do que a forma da casa ou as quatro paredes que definem um espaço privado. Traduz-se na identidade de quem a habita.

Mas o nosso sentido de casa é imensamente variável conforme o indivíduo e as suas vivências, podendo distinguir-se de acordo com o espaço, o tempo, a idade, as relações humanas, o estado anímico, o contexto social: “What does home mean to you? Where, when and why do you feel at home? To what extent does your sense of home travel across different times, places and scales?”⁶⁶ (Blunt, 2006: 1).

A obra do filósofo francês Gaston Bachelard, *La poétique de l'Espace* (1957), traduzida para inglês numa edição de 1994 com o título *The Poetics of Space*, aborda precisamente o modo como a nossa percepção da casa e de outros abrigos, dos espaços domésticos e íntimos, modelam os nossos pensamentos, experiências, sonhos e memórias: “na casa Bachelard descobre a metáfora da humanidade.”⁶⁷ Bachelard diz-nos que todos os espaços verdadeiramente habitados carregam a essência da noção de casa. A casa alberga memórias e pensamentos e as memórias do mundo exterior, segundo o autor, nunca têm a mesma tonalidade das que construímos em casa. Bachelard coloca a casa no campo das imagens, como um banco de imagens que confere ao ser humano ilusões ou estabilidade. O autor considera igualmente razoável a ideia de que *lemos uma casa* ou *lemos um quarto*, na medida em que tanto o quarto como a casa são diagramas psicológicos que guiam os escritores e poetas na sua análise da intimidade. Certamente podemos incluir, aqui, os artistas e a sua abordagem a essa intimidade, conforto, calor e proteção albergados, juntamente com memórias e experiências, na ideia de casa. O artista lê a casa como diagrama psicológico que o guia na construção da obra em torno dos conceitos de uso, habitabilidade, intimidade, dicotomia público e privado, interior e exterior.

Bachelard combina, assim, conceções psíquicas e fenomenológicas das possibilidades metafóricas de leitura da casa e da habitação, sendo esta vista como um espaço que funde memória e imaginação.

Nas artes visuais, a representação da casa implica, na maioria das vezes, a manipulação de conceitos como a habitabilidade, a experimentação física, a capacidade contentora e de abrigo, uma ideia de proteção, alojamento ou ato de desalojar, a componente arquitetónica ou a dicotomia público/privado e interior/exterior. “I demonstrate that an object looks different depending on whether one views it as inhabitable or not.”⁶⁸ (Arnheim, 1977: 4). Tal como Arnheim quer demonstrar, a função pode ser determinante na expressão visual que deriva dela, sendo essa força visual um atributo indispensável da forma arquitetónica. Se uma aproximação mais primária define a função do edifício como um conjunto de meros requerimentos físicos para ser um abrigo, segundo Arnheim todos os requerimentos físicos do homem expressam-se através de necessidades mentais. E, naturalmente, os ocupantes de um edifício, mediante a utilização que fazem do mesmo, dificilmente distinguem a importância da proteção da chuva, da existência de luz suficiente para ler o jornal, da existência de um bom equilíbrio entre verticais e horizontais ou de cores e formas que possibilitam o bem-estar e a alegria. Simplesmente, utilizam o edifício e usufruem de todo o equilíbrio previamente pensado e projetado, incluindo

⁶⁶ O que significa a casa para si? Onde, quando e porque é que se sente em casa? Em que medida é que o seu sentido de casa viaja através de diferentes tempos, lugares e escalas?

⁶⁷ STILGOE, John R. (1994) *Foreword to the 1994 edition*. In BACHELARD, Gaston (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, p. vii.

⁶⁸ Demonstro que um objeto parece diferente dependendo se o vemos como habitável ou não.

os elementos ornamentais e decorativos da arquitetura: “Decoration comes from decorum and indicates what is needed for a thing or person to perform its function properly.”⁶⁹ (Arnheim, 1977: 249). Para Arnheim, entre função e expressão, a primeira é mais familiar para o arquiteto, embora a relação entre os dois conceitos seja pouco clara. A expressão, para Arnheim, reside na dinâmica da forma visual, uma dinâmica que tem qualidades genéricas como a rigidez ou a flexibilidade, a expansão ou a contração, a abertura ou o encerramento, qualidades igualmente inerentes à mente humana.

O filósofo Walter Benjamin (1892-1940) argumentou que a crescente separação do espaço de habitação do espaço de trabalho, no século XIX, encorajou o desenvolvimento da ideia moderna de doméstico.

The linked ideas of home and domesticity are the product of a modern age in which developments in technology, capitalist economics, industrial labour, and post-Enlightenment ideas of individualism and the family, have contributed to a notion of a private space, infused with intimate traces of family life.⁷⁰ (Perry, 2013: 11)

Por outro lado, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), autor do texto *Construir Habitar Pensar*, de 1951⁷¹, defendeu a ideia da casa como algo que tanto pode significar um edifício físico (a construção) como o conceito de moradia (a habitação). Heidegger inicia o seu texto com as questões: *What is to dwell*⁷² e *How does building belong to dwelling?*⁷³ (Heidegger, 1971: 158) O autor questiona, assim, o que é uma habitação e de que modo um edifício pertence à noção de habitação, concluindo que se as habitações são produzidas por edifícios, nem todos os edifícios são habitações: falamos de fábricas, escritórios, pontes ou outras construções do ser humano onde este se pode sentir em casa, por diversos motivos, mas que não são, efetivamente, a sua habitação ou um lugar para morar: “The truck driver is at home on the highway, but he does not have his shelter there;”⁷⁴ (Heidegger, 1971: 158). Assim, muitos lugares do nosso quotidiano, como o local de trabalho ou o café onde vamos todos os dias, podem transmitir-nos uma sensação de casa, no sentido de hábito, rotina, conforto. Mas nenhum desses lugares, edifícios ou construções incorporam o verdadeiro sentido de abrigo, segurança e proteção que a casa (o edifício da casa) nos transmite. Blunt (2006) denota que para Heidegger, habitar, como modo de estar no mundo, não é apenas produzido pela construção: a habitação precede a construção do edifício, no sentido em que só somos capazes de construir se formos capazes de habitar. Para Heidegger, a qualidade da nossa habitação depende da qualidade da nossa construção usada para morar, uma vez que uma construção eficaz parte de uma genuína noção de preservação. A palavra *dwelling*, que denomina o estudo de

⁶⁹ A decoração vem do decoro e indica aquilo que é necessário para uma coisa ou uma pessoa executarem a sua função corretamente.

⁷⁰ As ideias conectadas de casa e domesticidade são o produto de uma era moderna em que a evolução da tecnologia, da economia capitalista, o trabalho industrial e as ideias pós-iluministas de individualismo e da família, têm contribuído para uma noção de um espaço privado, infundido com traços íntimos da vida familiar.

⁷¹ HEIDEGGER, Martin (1951). *Building Dwelling Thinking*, in HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Perennial Classics, trad. Albert Hofstadter, p. 141-159.

⁷² O que é habitar?

⁷³ De que modo o edifício pertence ao ato de habitar?

⁷⁴ O camionista está em casa na autoestrada, mas não é lá que é o seu abrigo.

Heidegger, pode ser traduzida como habitação, moradia ou residência, ou como o ato de morar ou habitar. No entanto, é um pouco mais do que isso e não existe uma tradução exata em português. *Dwelling* refere-se a essa habitação, ou a esse ato de habitar, mas inclui as conotações psicológicas, metafóricas e simbólicas dessa ação. A forma como ocupamos e habitamos os lugares mantém-se inerente à nossa identidade e ao nosso modo de existir. *To dwell*, existir num determinado lugar, é uma ação que engloba essas componentes identitárias e as nossas opções em relação a essa existência.

Heidegger's engagement with the geography and phenomenology of space, with the notion that 'dwelling' and 'home' involve spatial, material and temporal experiences (that, in turn, inform consciousness), has influenced much subsequent thinking on this subject.⁷⁵ (Perry, 2013: 11)

A casa é um tema que cresceu na arte ocidental do pós-guerra e que continua a motivar os artistas contemporâneos a envolverem-se com o conceito e a explorarem diferentes aproximações. Trata-se de um tema crescentemente popular nas representações visuais de finais do século XX e inícios do século XXI. A experiência física do ato de habitar e as complexidades psicológicas inerentes à experimentação da casa manifestam-se em distintos trabalhos artísticos, para além de que existe um interesse, por parte de muitos artistas contemporâneos, pelo motivo visual e formal que é a casa. "A house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability."⁷⁶ (Bachelard, 1994: 17).

Na publicação *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (2013), editada pela Reaktion Books para a Série *Art Since the '80s*, Gill Perry debruça-se no modo como os artistas contemporâneos se sentem atraídos pelo tema da casa e no facto de questões como o género, a identidade, a classe e o lugar poderem interferir nessa relação com a casa. Perry utiliza os exemplos de artistas como Rachel Whiteread, Vito Acconci e Mike Kelley, já referenciados por Anthony Vidler em *Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (2000), e outros como Gordon Matta-Clark, Tracey Emin, Michael Landy, Richard Wilson, Cornelia Parker e Louise Bourgeois, acentuando que a ironia, o jogo e a paródia são componentes fundamentais a utilizar durante a nossa interpretação do trabalho destes artistas. Para além disso, a autora foca as teorias filosóficas de Walter Benjamin, Gaston Bachelard ou Henri Lefebvre, que fornecem contributos fundamentais para as noções de habitação e de casa. É interessante verificar que Gill Perry não pretende focar, de modo algum, a história da arquitetura, apesar de influenciada por importantes trabalhos dessa área. A autora pretende explorar as práticas artísticas que se apropriam, retrabalham ou referenciam o motivo da casa ou da habitação, seja através da forma arquitetónica, como acontece com a casa de Rachel Whiteread, seja através de meios mais metonímicos como acontece no trabalho de Cornelia Parker:

⁷⁵ O compromisso de Heidegger com a geografia e a fenomenologia do espaço, com a noção de que 'habitar' e 'moradia' envolvem experiências espaciais, materiais e temporais (que, por sua vez, informam a consciência), tem influenciado muito do posterior pensamento sobre este assunto.

⁷⁶ Uma casa constitui um corpo de imagens que dá à humanidade provas ou ilusões de estabilidade.

The architectures that I explore are rarely functional, and are more often deployed as sites of memory, family histories, social comment, environmental issues, humour and spatial confusion.⁷⁷ (Perry, 2013: 11)

Assim, Perry debruça-se sobre artistas que focaram o tema da casa como o de um lugar ideológico e formativo, como Vito Acconci, Mike Kelley, Theaster Gates ou Karen McLean; e outros que, também se envolvendo com as suas possibilidades metafóricas e expressivas, oferecem traços ambíguos da vida em família e de histórias pessoais, como Rachel Whiteread, Cornelia Parker, Alice Maher ou Roger Hiorns: “The structure and content of the house and the ubiquity of everyday life have enabled dialogic projects to be conceived, enacted and performed.”⁷⁸ (Perry, 2013: 222). Perry procura demonstrar, ainda, que muitas destas estratégias dos artistas estão enraizadas em algumas das práticas radicais adotadas por artistas a trabalhar nos Estados Unidos e na Europa nos anos 1960 e 1970, incluindo várias formas de arte conceptual. Para além disso, Perry pretende demonstrar que o jogo pode estar implicado tanto na produção como na receção das práticas artísticas, sendo o observador, muitas vezes, convidado a explorar espaços interativos e áreas de jogo, entre a experimentação do lugar, da casa, do contexto íntimo e doméstico ou da dicotomia entre público e privado.

Os trabalhos da série *House*, de Rachel Whiteread, são incontornáveis no âmbito da reflexão sobre a casa na arte contemporânea. Whiteread usou espaços arquitetónicos sinalizados para demolição como matéria-prima para o seu trabalho. Utilizando moldes de cimento líquido, borracha, gesso ou cimento para preencher os espaços vazios dessas construções, a artista transformou-os em estranhos blocos não habitacionais, impossíveis de penetrar, contrariando a sua função original. Ao denominar estas obras de *House*, Whiteread ironiza a disfunção inerente àquilo que apresenta: a casa existe, está localizada no espaço e integrada na cidade, podemos vê-la e passar por ela mas, simultaneamente, ela anula, contraria ou ironiza todas as suas funções de proteção, conforto e abrigo, ao encher-se e preencher-se até ao limite. A artista preenche, efetivamente, o espaço de uma casa abandonada, com uma vida passada, fechando o que esperaríamos ser aberto, tornando perturbantes as janelas encerradas que não dão para lado nenhum. Uma casa vazia, ou cheia de densidade e de espaço, uma casa sem aberturas e a possibilidade de nela entrarmos, é ainda uma casa? Se é uma casa, é arquitetura? Ou não sendo casa, porque não é, é então uma escultura com uma escala monumental?:

Her project looks to the always uneasy status of the monument within architecture, its wavering between art and use. As Adolf Loos recognized, and Hegel had theorized, architecture’s symbolic role at once constitutes its “essence” – art turned to symbolizing life in three-dimensional form – while its use role entirely undermines this primal symbolism – architecture defined not in terms of idea but of function. Whiteread undermines this binary problem by deliberately confusing sculpture and architecture, and by developing a kind of mutant object that cannot be defined in

⁷⁷ As arquiteturas que eu exploro raramente são funcionais, e são mais frequentemente implantadas como lugares de memória, histórias de família, comentário social, questões ambientais, humor e confusão espacial.

⁷⁸ A estrutura e o conteúdo da casa e a ubiquidade da vida quotidiana permitiram que fossem concebidos, promulgados e executados projetos dialógicos.

either set of terms, that asks to be defined indeed by this very refusal.⁷⁹ (Vidler, 2000: 148).

Assim, se a função simbólica da arquitetura, a de transformar a vida numa forma tridimensional, é minada pelo seu papel de uso e de função, no caso das casas de Whiteread a função simbólica parece prevalecer, embora subvertida ao ponto de talvez questionar o modo como vivemos. O *objeto mutante* é estranho e fantástico, monumental e, em simultâneo, o fantasma do que foi, de uma casa que já não o é: “House is a sculpture that memorialises, in its transfiguration of an ordinary person's home, the ordinary lives of ordinary people.”⁸⁰ (Graham-Dixon, 1993). É uma casa que remete para uma espécie de distorção espacial e temporal, pelo modo como adultera o espaço convencional da casa para onde se entra e remete para um tempo em que ela foi casa. As vivências e as memórias podem estar no lugar, mas foram camufladas e solidificadas deliberadamente. Para Doreen Massey (em Read, 2000: 49), esta obra de Whiteread torna presente algo que estava ausente: o espaço de uma casa que já não se encontra lá. Por outro lado, a obra trabalha espacialmente, transformando o espaço de dentro para fora e tornando o privado visível para um público. E, por esta via, a intimidade é transformada em algo monumental, não abandonando o conceito de intimidade em si.

All houses (and many works of art, too) are tombs of a kind: most of the people whose memories they contain have gone, have surrendered their tenancy of the world. House is about the past and it is also about the unrecoverability of the past, about the fact that what has gone cannot be revived.⁸¹ (Graham-Dixon, 1993)

⁷⁹ O seu projeto olha para o sempre inquieto estado de monumento dentro da arquitetura, a sua oscilação entre arte e uso. Como Adolf Loos reconheceu, e Hegel teorizou, o papel simbólico da arquitetura constitui a sua “essência” de uma só vez – a arte direcionada a simbolizar a vida numa forma tridimensional – enquanto o seu papel de uso mina inteiramente este simbolismo primitivo – a arquitetura definida não em termos de ideia mas de função. Whiteread mina este problema binário confundindo deliberadamente a escultura e a arquitetura e desenvolvendo uma espécie de objeto mutante que não pode ser definido através de nenhum dos conjunto de termos, que, de facto, pede para ser definido através desta mesma recusa.

⁸⁰ *House* é uma escultura que torna memorável, na sua transfiguração da casa de uma pessoa comum, as vidas comuns das pessoas comuns.

⁸¹ Todas as casas (e também muitas obras de arte) são túmulos de uma espécie: a maioria das pessoas cujas memórias elas contêm já partiram, renunciaram a sua locação do mundo. House é sobre o passado e é sobre a irrecuperabilidade do passado, sobre o facto de que o que passou não pode ser revivido.



Fig. 18 – Rachel Whiteread, *House*, 1993.

Gordon Matta-Clark também havia desconstruído o espaço arquitetônico ao utilizar casas e edifícios abandonados, ou sinalizados para demolição, como material de trabalho. Cortando os edifícios a meio ou fazendo buracos nas paredes e tetos, criando vistas de umas divisões para as outras ou do interior para o exterior, Matta-Clark transformou estas construções em esculturas, expondo a privacidade característica da casa à visão pública. O termo de Matta-Clark para estas formas de arquitetura desconstruída e fragmentada era *anarchitecture*, enfatizando o seu fascínio pela ruína, o caos e a destruição. O artista rejeitava a ideia de uma arquitetura estável e imóvel e imaginava uma arquitetura flutuante capaz de se adaptar às transformações sociais e culturais. “Matta-Clark tinha uma abordagem escultórica em relação à Arquitetura. Escavava e cortava as casas, utilizando a edificação como matéria-prima.” (Schulz-Dornburg, 2002:15).



Fig. 19 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

Nos anos setenta, o americano Gordon Matta-Clark e o grupo austríaco Haus-Rucker-Co fizeram experimentos com o espaço arquitectónico em transformação permanente. O objectivo do grupo *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark e outros artistas era livrar a arquitetura de sua solidez estática, transformando-a em um instrumento capaz de adaptar-se a qualquer situação social e cultural. Imaginaram uma arquitetura que pudesse se transformar de acordo com a flutuante vida urbana. (Schulz-Dornburg, 2002: 15)

Segundo Gill Perry, o tema da casa e da realidade doméstica também providenciou abordagens ricas, embora muitas vezes controversas, na história da pintura bidimensional, desde a pintura holandesa do século XVII à pintura de género vitoriano e ao Impressionismo e Pós-Impressionismo americano e europeu. Para a autora, as formas tridimensionais da escultura e da instalação operam de forma bastante diferente da representação bidimensional da casa e da família na pintura ou na fotografia: “(...) installations often invite the viewer to engage with metaphor, metonym and synecdoche.”⁸² (Perry, 2013: 41)

Tracey Emin, nascida em 1963, uma das mais conceituadas artistas britânicas contemporâneas, é também uma das artistas que Gill Perry aborda nesta sua publicação dedicada ao tema da casa na arte contemporânea. A obra *Knowing My Enemy*, de 2002, é um cais parcialmente desmoronado com uma cabana na extremidade, obra dedicada ao pai da artista, focando questões como as tensões do amor no quotidiano ou as famílias disfuncionais. A vida da artista serve como ponto de partida para o seu trabalho, tornando-se tema central, o que, de certo modo, pode justificar a formalização dessa intenção através da construção de uma cabana ou da forma da casa. A casa está abandonada e o caminho para lá chegar é inóspito. A casa, não sendo indestrutível, evoca aqui a sua própria fragilidade e a vulnerabilidade de quem a habita. Parece, na realidade, estar à beira do colapso. A casa surge, aqui, como a materialização dos conceitos de família, intimidade e um lugar para as relações humanas.

⁸² (...) as instalações convidam frequentemente o espectador a envolver-se com a metáfora, a metonímia e a sinédoque.



Fig. 20 – Tracey Emin, *Knowing My Enemy*, 2002.

Outros artistas exploraram o tema da casa de modo consistente e, muitas vezes, recorrente. Marjetica Potrc, nascida em 1953 na Eslovénia, serve-se de uma situação social ou estrutura que encontra em países como a Venezuela ou a Índia, ou nas favelas do Brasil, transformando-as em algo habitável. A sua *Hybrid House* é uma construção monumental que junta e mescla características dos edifícios de Caracas, West Bank e West Palm Beach, resultando numa casa surrealista que, em simultâneo, apela ao reconhecimento, por parte de determinados cidadãos e habitantes, de referências à sua própria casa e ambiente. A artista, uma arquiteta que se tornou escultora, debruça-se assim sobre o tema da casa como modo de reflexão sobre as condições sociais, económicas e culturais de vários lugares no mundo, apelando a um conjunto de memórias, referências e sensações que se cruzam num contexto contenedor de distintos contextos.



Fig. 21 – Marjetica Potrc, *Hybrid House*, 2003. Instalação no Palm Beach Institute of Contemporary Art, Fla., 2003-4.

Em Portugal, a exposição *Casa Comum*, que decorreu entre janeiro e março de 2011 no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, reuniu trinta e um artistas da coleção do CAM com obras que evocaram “arquétipos fundamentais ligados à casa, à sua estrutura, simbolismo, vivência e representação.” Estes arquétipos fundamentais da constituição do ser humano estão presentes na casa enquanto lugar onde “projectamos os mais inconscientes e elementares desejos de proteção, calor, reconhecimento e recolhimento e até de estímulo afetivo, estético, sensorial e cognitivo.”⁸³ A casa está associada à ideia de proteção, intimidade, individuação, família, espaço, construção e arquitetura. É lugar, paisagem e contentor de vivências. Cada um dos artistas participantes na exposição tem as suas vivências pessoais, quase sempre transportadas para o objeto artístico. Participaram nesta exposição artistas como José Pedro Croft, Nadir Afonso, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez e Pedro Gomes, cujas obras têm uma notória ligação não apenas ao conceito de casa, cidade, espaço e lugar, mas também a uma apropriada linguagem arquitetónica.

Em 2010, a Trienal de Arquitetura de Lisboa utilizou parte de um verso do poeta português Herberto Helder para nomear o tema da trienal: *falemos de casas*. No Museu do Chiado, entre outubro e novembro de 2010, foi apresentada a exposição *Falemos de Casas: quando a arte fala arquitetura [construir, desconstruir, habitar]*, reunindo um conjunto significativo de artistas que, de algum modo ou em algum momento dos seus percursos, se debruçaram sobre o tema da casa. Aliás, a exposição

⁸³ Folha de sala da exposição *Casa Comum*, Centro de Arte Moderna, Lisboa, março de 2011. Disponível em: <http://descobrir.gulbenkian.pt/index.php?article=3946&visual=2&area=3> [acedido em 02-02-2011]

surge como um exemplo prático incontornável no que diz respeito à relação entre arte e arquitetura e ao crescente interesse dos artistas pela linguagem e pelas práticas da arquitetura. A publicação que acompanha a exposição, da editora Athena, torna-se referencial na abordagem a este assunto no contexto português. Trata-se de casos em que a arte, efetivamente, fala arquitetura, apropriando-se de questões que lhe interessam para ser uma outra coisa, expandir-se ou distender-se para o espaço real. Artistas como Ângela Ferreira, Bruce Nauman, Carlos Bunga, Cildo Meireles, Damian Ortega, Dan Graham, José Bechara, José Pedro Croft, Olafur Eliasson, Rivane Neuenschwander ou Thomas Struth participaram nesta exposição, oferecendo diferentes abordagens aos conceitos de casa, habitação, espaço e arquitetura. Delfim Sardo, curador da exposição, escreve na referida publicação que a imersão no real tem sido um dos transcendentais da arte e a presença da fala arquitetónica tem ocupado intensamente o campo artístico, o que não converte a arte em arquitetura: ambas as práticas se cruzam, mas têm diferentes “próprios”, porque derivam de diferentes contextos socioculturais, económicos e políticos. (Sardo, 2010: 42). Fala-se, assim, de um campo de negociação de territórios e cruzamento de experiências e valências.



Fig. 22 – Carlos Bunga, *Untitled, Model #33*, 2007. Acrílico s/ cartão, fita adesiva e mesa. 85x45x47cm. Obra presente na exposição *Quando a Arte fala Arquitetura*, Trienal de Lisboa, 2010, Museu do Chiado, Lisboa.

Na exposição no Museu do Chiado foi possível ver a edição 198 de 225+25, assinada e numerada na contracapa, do livro *Your House*, de Olafur Eliasson, uma ode poética à intimidade da casa do artista. Publicado pela Library Council of the Museum of Modern Art, Nova Iorque, em 2006, o livro, de 908 páginas, retrata o espaço negativo formado pela casa do artista, situada nos arredores de Copenhaga. Na espessa camada de papel cortado a *laser* é possível entrar na casa do artista e perceber detalhes estruturais da mesma, com um convite para aceder à sua intimidade.

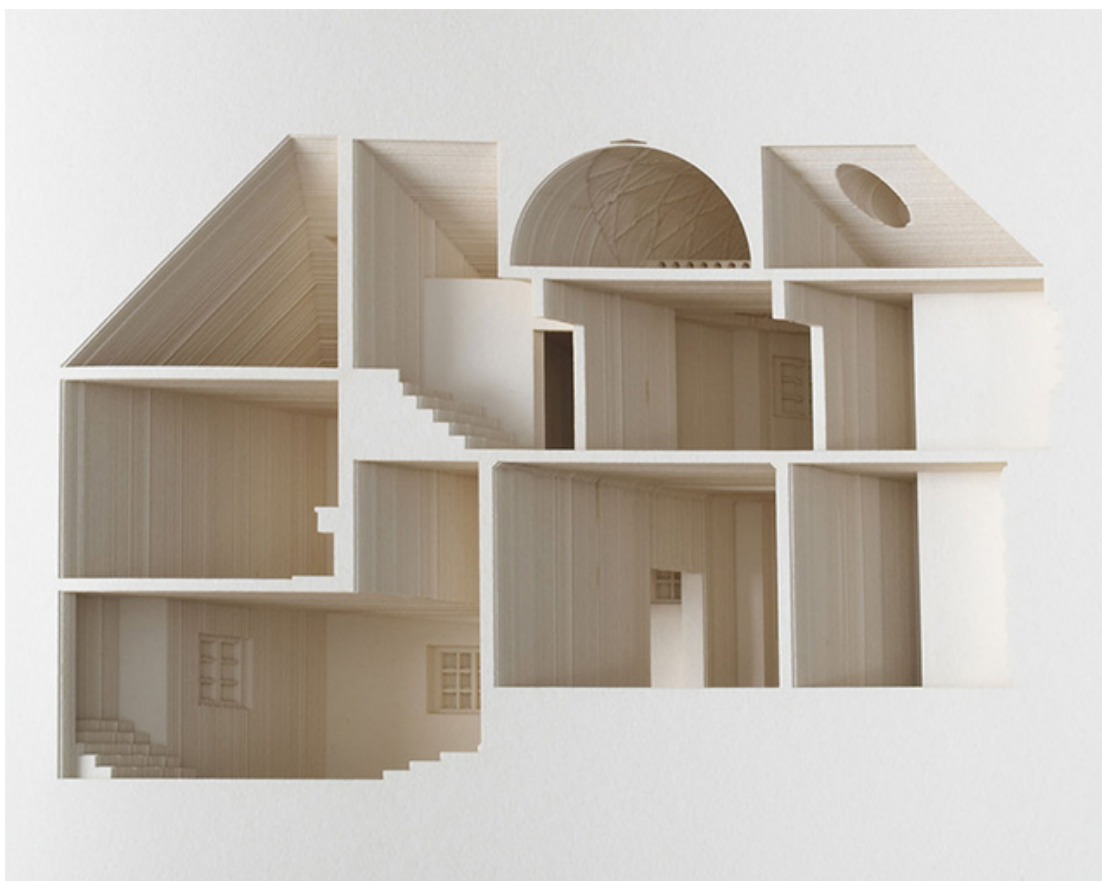


Fig. 23 – Olafur Eliason, *Your House*, 2006. Livro publicado pela Library Council of the Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Em novembro de 2011, a Plataforma Revólver em Lisboa recebeu a exposição *Subtle Construction*, reunindo obras dos artistas Carlos Bunga, Hironari Kubota, Matias Machado, Cristian Rusu, Sancho Silva, Yukihiro Taguchi e Sinta Werner e apresentando uma visão sobre o lado invisível da arquitetura: a sua intensidade, as suas potencialidades não manifestadas, as superposições espaciais e temporais que a arquitetura transporta e que contamina os lugares, as situações e os objetos com uma memória cultural específica, tal como referido por Marta Jecu na publicação que acompanhou a exposição (Bypass Editions). Segundo Marta Jecu, o trabalho destes artistas dramatiza e documenta progressivamente o espaço através de diferentes meios e agregando presenças espaciais performativas. A arquitetura visual e imaginária é, aqui, explorada pelos artistas, de modos particulares e conectados com a sua experiência do espaço e da arquitetura.

João Silvério comissariou um projeto expositivo nómada que procurou refletir estas questões espaciais, intitulado *Empty Cube*, em que a apresentação de cada trabalho artístico durou cinco ou seis horas de um único dia. O próprio espaço expositivo foi apresentado como uma unidade performativa que albergou os processos criativos de modo preciso e irrepetível, tal como referido por João Silvério na publicação *Subtle Construction*. Cada artista deveria mostrar um projeto específico para esse espaço pequeno e fechado, adaptando-se a essas limitações impostas. O projeto curatorial foi acolhido, numa fase inicial, pela Galeria Filomena Soares, passando depois para a AppletonSquare. Carlos Bunga foi um dos artistas que realizou um projeto específico

para este espaço peculiar, tendo-se apropriado do próprio espaço para criar uma ação performativa. Segundo João Silvério, a intervenção de Bunga reúne três vetores característicos essenciais do seu trabalho: a apropriação do espaço onde vai ser realizada a obra para a criação de um ato performativo, a desconstrução de um espaço até que este perca a sua forma e funcionalidade e o encerramento da ação através da recolha de imagens, passando-se para o plano do registo e da memória.

Carlos Bunga, nascido em 1976 no Porto e a trabalhar em Barcelona, é um artista que aborda sempre as condições e características do espaço ou lugar que recebe a sua obra, relacionando-as com um contexto e com a arquitetura, ou apropriando-se das suas especificidades: “Bunga reescreve o espaço original, transformando-o numa espécie de subtexto sobre o qual inscreve a experiência da *faktura* e das emoções.” (Silvério, 2009). Interessando-se, assim, pela construção, desconstrução e transformação do espaço, Bunga serve-se dos materiais efémeros, da cor e da fragmentação para criar relações espaciais que interferem com o espaço estável e permanente que recebe a instalação.

Qual o sentido de uma obra efémera na sua essência? O trabalho que tenho vindo a desenvolver relaciona-se com a arquitectura, com a experiência do lugar, com questões processuais. Existe um sentido alargado a várias ramificações teóricas que podem ser abordadas a partir do trabalho proposto. (Bunga, *apud* Hafe Pérez, 2007: 38)

Carlos Bunga formou-se em Pintura mas expandiu a sua prática de modo a incorporar vários meios, técnicas e processos, anulando as fronteiras entre a pintura, a escultura, a instalação, o desenho e a performance e realçando uma relação direta com a arquitetura e com os espaços urbanos, capaz de surgir como elemento aglutinador dessas várias formas de expressão. Marta Jecu (2010) refere-se eficazmente a este processo de fusão e contaminação entre diferentes áreas:

How do we describe a painting that transforms into architecture, then becomes performance, slides into sculpture, is reframed by drawing, and finally ceases to be visible altogether?⁸⁴ (Jecu, 2010)

⁸⁴ Como é que descrevemos uma pintura que se transforma em arquitetura, depois torna-se performance, desliza para uma escultura, é reformulada pelo desenho e, finalmente, deixa de ser visível por completo?

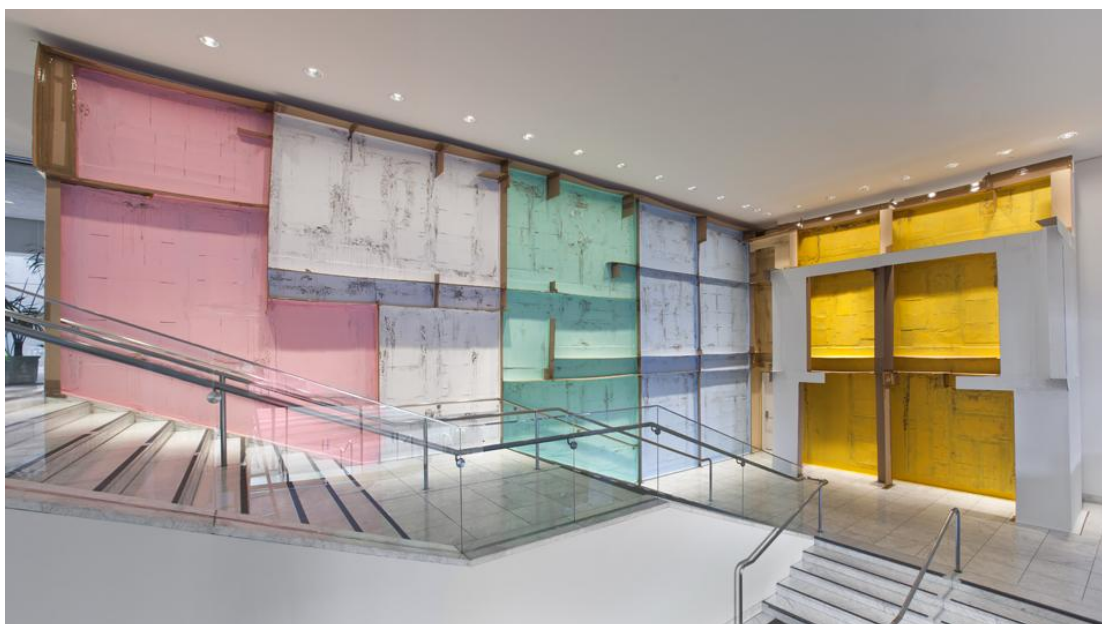


Fig. 24 – Carlos Bunga, *The Hammer Projects*, vista da instalação no Hammer Museum, Los Angeles, abril de 2012.

Talvez não haja necessidade de descrever ou, principalmente, de definir esta pintura que se tornou invisível, ou talvez a pintura, em Bunga, nunca chegue a ficar invisível. Pode, efetivamente, sair de si mesma e penetrar diversos campos que colocarão em questão as suas próprias especificidades, mas podemos pensar que, no trabalho de Carlos Bunga, a pintura está sempre presente e amarra em si mesma todas as outras formas de expressão ou incursões em campos distintos. Parece ser o ponto de partida e, talvez, o de chegada, no sentido em que a mudança de escala, de materiais, a intervenção espacial e a relação com a arquitetura real não impedem que a pintura se mostre e que uma presença pictural se imponha. O uso da cor, por exemplo, pode ser uma das opções capazes de destacar esse carácter pictórico, sendo que está quase sempre presente nas construções em cartão de escala arquitetónica, contribuindo para a transformação da percepção espacial. Na maioria das vezes a cor sobrepõe-se à forma. Pedro Reis (2009) também coloca a questão: *Arquitetura acelerada ou processo pictórico?*, a partir do título da entrevista que Carlos Bunga deu, em 2006, a Michael Stanley, diretor da Milton Keynes Gallery. Segundo Reis, a própria questão colocada define o trabalho de Carlos Bunga: as formas arquitetónicas são visíveis no seu trabalho mas o modo como o seu trabalho é desenvolvido faz parte de um processo proveniente da pintura: “Randomness, unpredictability, impermanence and color are, thus, maybe the most permanent kin characteristics of his whole body of work.”⁸⁵ (Reis, 2009).

Carlos Bunga começou a criar instalações de dimensões e escala arquitetónica ou monumental, estruturas ou fragmentos de estrutura que, por vezes, ele próprio destrói – antes de inaugurar a exposição ou no seu final, em atos performativos. Bunga usa materiais pobres e perecíveis como o cartão prensado, a fita adesiva e a tinta plástica, criando assim construções que remetem para a ideia de casa, abrigo ou maquete à escala real. Existe um diálogo assumido com a arquitetura envolvente e o artista

⁸⁵ Aleatoriedade, imprevisibilidade, impermanência e a cor são talvez, portanto, as características de parentesco mais permanentes de todo o seu corpo de trabalho.

mantém uma relação física com o espaço onde constrói as suas peças, criando um contexto performativo. Podendo ser vistas como pinturas abstratas tridimensionais, as suas obras resultam de uma relação quase afetiva com o espaço e a arquitetura e enquadram-se inequivocamente no conceito de pintura expandida.

(...) trata-se da tentativa de que a instalação esteja adaptada ao lugar original tirando partido das características preexistentes da arquitectura que se vai apropriar, para assim ganhar forma. Essa relação entre o dentro e o fora passa a fazer parte do lugar, coabitando um mesmo espaço. (Bunga em Hafe Pérez, 2007: 38)

Aliás, Carlos Bunga assumiu, num seminário proferido na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, em 2012, que no início do seu percurso, adotou uma postura crítica em relação à pintura e aos seus suportes tradicionais, entendendo que a mesma podia ser mais aberta, abstrata e complexa. O seu interesse em espaços urbanos levou-o a transportar a pintura para espaços degradados, mantendo um carácter efémero e mutável. Pensou no que poderia acontecer se pudéssemos entrar e caminhar dentro de uma maquete, dentro da própria obra. Mas o artista é perentório ao afirmar que a obra não é arquitetura, mas uma espécie de pintura, onde a ideia de casa e de cidade, como prolongamento do nosso corpo, assumem um papel fundamental. Segundo Carlos Bunga, a arquitetura funciona como a nossa pele. Ela é orgânica, genética e tem temporalidade. Ao construir as suas peças, Bunga faz uma espécie de meta-arquitetura: faz uma citação mas retira as características funcionais e lógicas, passando a criar uma experiência espacial, suscitando estímulos e reflexões. Segundo Carlos Bunga, a pintura e a dimensão pictórica e matérica do espaço fazem parte do seu trabalho e, sendo este um trabalho nómada, vai-se metamorfoseando em diferentes níveis de investigação, algo que está intrinsecamente ligado à questão do processo. A obra de Carlos Bunga assume especial relevância no contexto da relação entre cor, pintura e arquitetura: explora os limites do suporte da pintura, cruza a arquitetura, a pintura e a escultura para a criação de peças híbridas que ultrapassam os limites de cada uma das áreas, e modela os planos e volumes de evidente conotação arquitetónica, através de planos de cor monocromáticos ou da utilização do branco como integração no espaço envolvente. O júri do concurso de pintura expandida que Carlos Bunga venceu, em Espanha, em 2007, a 3.^a edição do *Premio de Pintura Internacional Diputación de Castellón*, resumiu eficazmente o essencial da obra de Bunga:

(...) explora los límites del soporte y el espacio pictórico de una manera concisa, directa y elegante. En el trabajo de Carlos Bunga la pintura es un lugar donde el color, la materia (a veces pobre y efímera), el espacio, la acción y la arquitectura se encuentran, lo cual ha parecido a la mayoría de los miembros del jurado como algo perfectamente apropiado para un premio dedicado al concepto de *pintura expandida*.⁸⁶

A associação do trabalho de Carlos Bunga à ideia de casa e de espaço de proteção e contenção é, ainda, inevitável. Segundo Pedro Reis (2009), a simbiose temporária

⁸⁶ In <http://nomundodosmuseus.hypotheses.org/73> [acedido em 28-10-2012]

Explora os limites do suporte e do espaço pictórico de uma maneira concisa, direta e elegante. No trabalho de Carlos Bunga a pintura é um lugar onde a cor, a matéria (por vezes pobre e efémera), o espaço, a ação e a arquitetura se encontram, o que pareceu à maioria dos jurados como algo perfeitamente adequado a um prémio dedicado ao conceito de pintura expandida.

entre as suas instalações e o espaço que as recebe e as abriga é já uma metáfora da ideia de casa. As cores de algumas instalações de cartão lembram as favelas do Sul da América e a fragilidade inerente à condição humana e à própria estrutura da casa, que também desaloja e desprotege, é evidenciada. As casas de Bunga são destruídas pelo próprio e a ideia de ruína pode ser perturbadora da nossa noção de estabilidade, proteção, calor, abrigo e conforto.

Ainda segundo Pedro Reis (2009), a obra de Bunga tem conexões evidentes com o trabalho de Dan Graham e com a sua forte relação com a arquitetura, embora Bunga não queira atribuir ao trabalho uma lógica orientada para o carácter suburbano (presente em *Alterations to a Suburban House*, de Graham), mas sim oferecer ao espaço novas oportunidades arquitetónicas, questionando o lado monumental, poderoso e imutável da arquitetura.

Em outubro de 2013 inaugurou-se, na Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, em Almada, a exposição coletiva *Casa Ocupada*, com obras de José Bechara, Manuel Caeiro, Ana Vieira, Ana Pérez-Quiroga, Ângela Ferreira, João Pedro Vale, entre outros. Os artistas foram convidados a ocupar espaços menos convencionais para exposição, como o salão nobre, a cisterna, a sala de reuniões ou pátios exteriores da casa, numa ação de conexão próxima e íntima com a casa em si e com as suas particularidades. Assim, foram apresentados distintos modos de interação com os conceitos de espaço e de lugar, com a própria história da Casa da Cerca e, num sentido mais abrangente, com o conceito de casa. Os espaços mais privados da Casa da Cerca foram tornados públicos e as pessoas foram ao seu encontro com um objetivo alheio à sua funcionalidade e especificidades de utilização. Esses espaços ganharam uma dimensão diferente devido às obras neles inseridas, tornando-se, em simultâneo, cantos da casa e lugares de exposição.



Fig. 25 – Ângela Ferreira, *Meridian House*, Parque de Escultura da Casa da Cerca, Almada, 2013.

A exposição *Habitar*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, com curadoria de Suzanne Cotter, João Silvério e Isabel Sousa Braga, foi inaugurada em novembro de 2014 na Biblioteca Municipal Almeida Garret, localizada no Palácio Cristal, Porto, e reuniu obras da coleção da Fundação de Serralves e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), em depósito na Fundação de Serralves. A exposição, em torno da ideia de *habitar*, reuniu o trabalho de artistas que, de algum modo, exploram esse conceito no conjunto do seu trabalho ou em obras específicas: Pedro Calapez, José Pedro Croft, Alicia Framis, Cristina Iglesias, João Onofre, Pedro Cabrita Reis, Francisco Tropa, entre outros. Segundo os curadores da exposição, uma das associações principais com a noção de habitar enquanto tema da exposição é a da casa, “um lugar partilhado e protegido onde se vive”. A arquitetura e a cidade surgem, igualmente, como temas explorados pelos artistas, todos eles interessados por este cruzamento de conceitos em algum momento dos seus percursos. José Pedro Croft, um dos artistas representados e “um dos escultores contemporâneos que mais se tem debruçado criticamente sobre a ideia de monumentalidade, sobre a tradição da estatuária e sobre a arquitectura na sua relação com a escultura, (...)”, como escreve Pedro Faro na publicação que acompanha a exposição (2013), apresentou *Sem título* (1993) e *Sem título* (1997), onde um banco e uma mesa de madeira servem como ponto de partida e como matéria. Faro dá-lhes o nome de *ensaios escultóricos* onde prevalece uma habitabilidade fantasmagórica, contraditória e ambígua.

José Pedro Croft, nascido no Porto em 1957, inclui na linguagem da arquitetura transposta para a escultura, a pintura, o desenho ou a gravura, conceitos vários: o do espaço, o da memória, o da monumentalidade, o da ruína, o do peso, o do equilíbrio, o da geometria e o da ideia de contentor. Aliás, a caixa é uma forma recorrente no seu trabalho, que o artista remete para uma tradição tumular e para a ideia de um contentor que ajuda a estruturar e a organizar o mundo. Para além disso, a caixa cria uma separação entre o interior e o exterior, o que nos transporta, igualmente, para a ideia de casa. As relações espaciais e a arquitetura estão no centro do trabalho de José Pedro Croft:

As relações espaciais sempre estiveram no centro do trabalho de Croft. Uma das linhas condutoras da investigação do escultor é a questão da delimitação do que em cada forma é exterior e interior. Questão desenvolvida, quer na estrutura interna de cada peça, quer no jogo da sua articulação com o espaço que a acolhe. (Melo, 1998: 176)

As suas esculturas estruturais com fortes conexões com a arquitetura criam profundas relações com o lugar que as recebe e com o meio envolvente, sendo que muitas vezes essa relação é reforçada pela utilização de cores vivas, que conferem aos objetos uma forte componente pictórica. Na realidade, podemos, mais uma vez, questionar se estamos perante pintura, escultura ou uma ideia de arquitetura, mas a procura de uma distinção desvia-nos da possibilidade de usufruirmos destes objetos híbridos face à variedade de propostas percetivas que apresentam.

Entre a escultura, o desenho e a pintura, a forma de José Pedro Croft é simultaneamente contentora e arquitetónica, sendo que a cor e o uso de tintas industriais de cores vivas permitem olhar para os seus objetos como pinturas tridimensionais.



Fig. 26 – José Pedro Croft, vista da exposição *Tres Puntos no Alineados*, Palexco, Corunha, maio de 2013.

Em todos estes casos, a casa surge como ponto de partida para uma abordagem a questões mais filosóficas associadas à sua função contentora e de abrigo, mas também para uma aproximação estética e formal que privilegia a linguagem da arquitetura. Neste processo, há uma apropriação dos elementos arquitetónicos para a representação do lugar, do espaço e da paisagem, tanto na pintura como na criação de objetos tridimensionais que se expandem para o espaço real. A casa é muito mais do que a forma e função da casa, é uma metáfora da intimidade e da humanidade, das suas relações e tensões.

Home is an intimate place. We think of the house as home and place, but enchanted images of the past are evoked not so much by the entire building, which can only be seen, as by its components and furnishings, which can only be touched and smelled as well (...)⁸⁷ (Tuan, 2005:144)

E é, segundo Álvaro Siza, uma máquina complicada:

Nunca fui capaz de construir uma casa. Não me refiro a projectar e construir casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente. A ideia que tenho duma casa é a de uma máquina complicada, na qual em cada dia avaria alguma coisa: lâmpada, torneira, esgoto, fechadura, dobradiça, tomada, e logo cilindro, fogão, frigorífico, televisão ou vídeo; (...) (Álvaro Siza, *apud* Guerrero, 2011: 25)

⁸⁷ A casa é um lugar íntimo. Nós pensamos na casa como habitação e lugar, mas as imagens encantadas do passado são evocadas não tanto pelo edifício inteiro, que só pode ser visto, mas pelos seus componentes e mobiliário, que também podem ser tocados e cheirados (...).

Ou ainda, segundo Ernesto de Sousa, um chão penetrável:

A casa será pois um Chão penetrável; cave, galerias subterrâneas e todos os outros mistérios da terra; raiz umbilical. E será aventura, sótão, voo possível, terraço, copa densa e viva.⁸⁸

1.4. Pintura fora de si – expansão e hibridização

What I would really like to do is make a painting and then walk into it.⁸⁹

Mediante as distintas possibilidades de conexão e cruzamento entre arte e arquitetura, há uma vertente específica, ligada à pintura, que interessa explorar neste trabalho. Aliás, esta componente é fundamental para o enquadramento da prática artística que está no centro desta investigação, sendo que a relação da pintura com a arquitetura tem sido concretizada de um modo progressivamente mais físico, material, construtivo e expandido para o espaço real, ou o espaço arquitetónico. A pintura, querendo sair de si mesma, sentindo essa urgência e necessidade, durante muito tempo não o fez. No entanto, o suporte da pintura foi sendo modificado no sentido da tridimensionalidade, afastando-se da parede e transformando-se em objeto volumétrico, capaz de ocupar o espaço e de interagir de modo mais físico com a arquitetura. Este processo é correlacional à pesquisa teórica, sendo que a abordagem a um campo expandido da pintura, mediante essa relação mais direta, física e conectada com a arquitetura, tornou-se essencial. Interessa, assim, acompanhar alguns percursos da pintura no sentido da pesquisa espacial, da tridimensionalidade, da invasão do espaço real e do diálogo com a arquitetura. *Pintura fora de si* surge como uma designação que se refere ao disseminado e amplamente discutido conceito de pintura expandida, ou campo expandido da pintura, mas, aqui, e mediante uma acepção talvez mais poética ou subtil, refere-se à pintura que deixou de estar bem na sua pele e de se identificar com os convencionais modos de a definir ou traduzir, iniciando uma viagem em direção a campos vizinhos que a enriquecem, complementam ou transformam significativamente. Deste modo, esta pintura chama, para si, coisas que gosta de ver na escultura, na instalação ou na arquitetura, como se por momentos as invejasse, embora logo de seguida se lembre que estar fora de si é um estado de enorme ansiedade e desconstrução identitária, que mais vale regressar a si mesma e comportar-se com honestidade. Aí, a pintura fica consciente de si, voltada para os seus próprios meios, processos e questões. Pode parecer não estar bem onde está, pode viajar e procurar pontos de fuga inesperados, mas regressa sempre a si mesma. É esta *pintura fora de si* que se pretende focar, especificamente a que se materializa em objetos híbridos com uma relação aproximada e aprofundada com a linguagem da arquitetura ou com o espaço real, cuja dimensão pictórica é, na maioria das vezes, evidenciada através da cor como elemento significativamente transformador do espaço e da arquitetura.

⁸⁸ Ernesto de Sousa em *para uma carta sobre a casa*,
in http://www.triplov.com/ernesto/33Folhas/folha_08.htm [acedido em 7-04-2011]

⁸⁹ Julian Opie, in PETERSEN, Anne Ring (ed.) (2013). *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, p. 123.

Esta noção ou designação de uma pintura que viaja, muda de ideias, torna-se permeável a questões próprias de outros campos e regressa a si mesma, munida de novas e importantes ferramentas, vai determinadamente ao encontro dos propósitos do projeto artístico que resulta desta investigação, a apresentar e aprofundar na última parte do texto. Este projeto surge como consequência necessária e incontornável de um processo relacional de investigação e transformação, ou pensamento e ação (criação), que assume a *pintura fora de si* como conceito essencial e estruturante: pretende-se que a pintura, que sobrevive sempre e não adultera a sua identidade, evidencie estratégias de expansão e cruzamento com a arquitetura como modo de procurar dar resposta às questões levantadas pelo próprio texto-investigação. Deste modo, orientar a pintura para um campo fora do seu, eventualmente sem nunca sair dele, é um desafio para a prática artística que se mantém em contínua experimentação e questionação ao longo deste estudo, e que culmina num projeto expositivo final. Este deverá reunir os objetos pictóricos que melhor representem os campos da intertextualidade, contaminação de linguagens, intuição, erro e experimentação presentes nos mecanismos de criação associados à prática da pintura que conversa, ainda que subtilmente, com a arquitetura.

Em 1979, Rosalind Krauss introduziu o conceito de campo expandido, no seu seminal texto *Sculpture in the Expanded Field*. Krauss começou por referir que, nos dez anos anteriores, coisas muito surpreendentes foram chamadas de escultura, como corredores com monitores de televisão, fotografias de larga escala a documentar caminhadas pelo campo, espelhos situados em estranhos ângulos de salas vulgares ou linhas temporárias cortadas no chão do deserto. Krauss usa estes exemplos para falar de novas categorias maleáveis, onde pintura e escultura se exprimem numa *extraordinária demonstração de elasticidade*. A autora refere-se, assim, ao modo como a escultura dos anos 1960 e 1970 evoluiu para formas surpreendentes, inclusivas e expandidas, mediante uma nova relação com o lugar e com o espaço e uma nova liberdade no tratamento das formas e dos materiais. No entanto, Krauss não dissocia esta novidade das formas históricas do passado, evocando o conceito de evolução. Krauss fala ainda da escultura como uma categoria historicamente definida, e não uma categoria universal, mantendo a sua própria lógica interna e conjunto de regras. Mas, segundo a autora, como condição negativa do monumento, a escultura entrou, por volta de 1950, num campo de total negatividade: “(...) sculpture had entered a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.”⁹⁰ (Krauss, 1979). Assim, Krauss fala da escultura como a adição da não-paisagem com a não-arquitetura, uma espécie de ausência ontológica, o que viria a definir o percurso dos escultores a partir de finais dos anos 1960: estes começaram a concentrar-se nos limites externos desses termos de exclusão, sendo a não-arquitetura uma forma de traduzir a paisagem e a não-paisagem, simplesmente, arquitetura. Mediante estes processos relacionais, cria-se um campo expandido: “The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category *sculpture* is suspended.”⁹¹ (Krauss, 1979). A escultura passa a ser, assim, um campo onde se enquadram distintas possibilidades estruturadas. Segundo Anne Ring

⁹⁰ A escultura havia entrado numa categórica terra de ninguém: era o que estava num edifício ou em frente a ele, e que não era o edifício, ou o que estava na paisagem que não era a paisagem.

⁹¹ O campo expandido é gerado através da problematização de um conjunto de oposições entre os quais a moderna categoria de *escultura* fica suspensa.

Petersen (2013), a expansão de que fala Rosalind Krauss não é uma mera expansão quantitativa da disciplina da escultura em si mesma, mas sim um novo conjunto de relações entre a escultura e outras duas categorias: a arquitetura e a paisagem. Assim, a terminologia *campo expandido* não se refere à mera assimilação ilimitada de novas coisas, materiais e processos, mas sim à exploração de novas relações e combinações entre categorias que são, fundamentalmente, diferentes.

Rosalind Krauss dá, então, exemplos de artistas que protagonizaram esse campo expandido da escultura e que colocaram em questão o estatuto da escultura como monumento, abrindo-a a novas possibilidades, entre 1968 e 1970: Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt ou Bruce Nauman referem-se à rutura histórica já designada de pós-modernismo. Trata-se de casos de *land art* e *marked sites*, como referido pela autora, em que há um diálogo entre o sujeito, o objeto, o espaço e o tempo necessário para percorrer esse espaço e interagir com a obra, num processo de valorização das condições externas à mesma.

In 1965 Donald Judd could state flatly that “the specific objects” of Minimalism were “neither painting nor sculpture.” On the one hand, sculpture had contracted to the space between an object and a monument, the restrictive coordinates given by Tony Smith for his six-foot steel cube *Die* (1962). On the other hand, it had stretched to the point where great expanses could be contemplated as sculpture, or at least as its site;”⁹² (Foster, 2013: 134)

Rosalind Krauss destaca, ainda, os primeiros artistas a explorar as possibilidades da arquitetura e da não-arquitetura, como Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo, artistas que protagonizaram intervenções no espaço real da arquitetura, por vezes através da reconstrução parcial, por vezes através do desenho ou do vídeo. Segundo Krauss, independentemente do meio usado, as possibilidades exploradas constituem um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetónica. A autora sugere, ainda, o facto de as práticas individuais de cada um e dos meios utilizados serem diferenciadoras da noção de campo expandido da arte.

Outros artistas vinculados à arte pop, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Tom Wesselmann, protagonizaram uma expansão do campo pictórico. A partir de 1950, Jasper Johns introduz objetos do quotidiano no campo pictórico, criando aquilo a que se pode chamar de *pintura-objeto*. As *pinturas combinadas* de Robert Rauschenberg, produzidas também a partir dos anos 50, associaram à pintura a colagem de objetos preexistentes, criando pinturas feitas com coisas do mundo real. Tom Wesselmann desenvolveu *pinturas-instalações* nos anos 1960, associando a pintura à colagem e à instalação com objetos reais. Lucio Fontana, Yves Klein, Daniel Buren e John Baldessari protagonizaram uma rutura com a bidimensionalidade da pintura. No trabalho de Lucio Fontana, por exemplo, o gesto que rompe com o espaço bidimensional e que provoca a leitura de um antes e de um depois, atribui à obra uma qualidade material e física mais evidente. Em Yves Klein, a monocromia leva o espectador a sentir o espaço através de uma única cor, numa espécie de

⁹² Em 1965, Donald Judd podia afirmar categoricamente que os “objetos específicos” do Minimalismo não eram “nem pintura nem escultura”. Por um lado, a escultura tinha contratado para o espaço entre um objeto e um monumento as coordenadas restritivas fornecidas por Tony Smith para o seu cubo de aço de seis pés, *Die* (1962). Por outro lado, tinha-se esticado até ao ponto onde grandes extensões podiam ser contempladas como escultura, ou pelo menos como o seu local.

pintura-performance. Em 1962, Dan Flavin, e como já vimos, usou a luz da lâmpada fluorescente para modelar o espaço envolvente, desintegrando-o e reconstruindo-o, sendo que a cor e a luz, aqui, tinham a função de modelar o espaço pictórico.

Também nos anos 1960 John Baldessari produziu uma série de pinturas a partir de citações de textos da crítica de arte ou retirados de livros dedicados à pintura, transformando comentários sobre arte em obras de arte. O artista utilizou definições de arte e de pintura, escritas em livros e manuais, contratando alguém para pintar as letras manualmente. Baldessari ironiza: "I've always been attracted to anyone that can blatantly say what art is. I just like that kind of audacity, or ignorance, one or the other."⁹³ O artista alarga a ironia dizendo que esta peça é texto, mas, em simultâneo, é pintura, uma vez que se trata de tinta sobre tela. Entende-se, deste modo, como uma afirmação sobre o que é a pintura, num momento em que o questionamento dos seus limites se multiplica e complexifica.

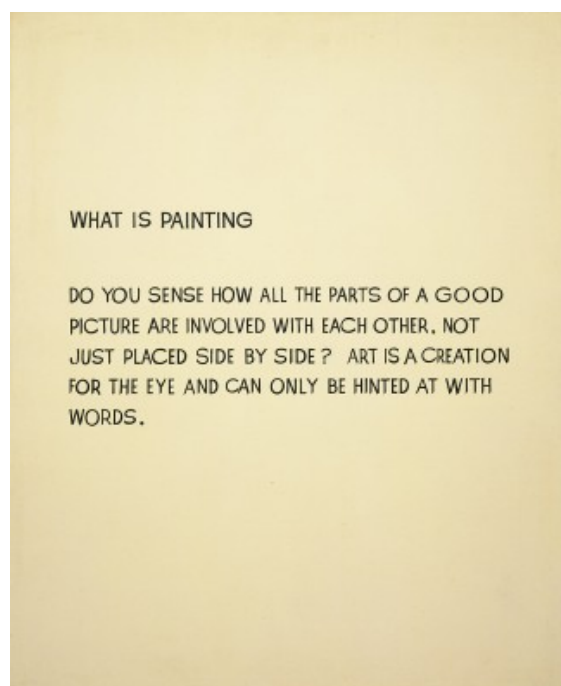


Fig. 27 – John Baldessari. *What is Painting*, 1968. Synthetic polymer paint on canvas, 172.1 x 144.1 cm.

Em *Composing on a canvas*, obra de 1966-1968, Baldessari coloca as tradicionais questões sobre a composição de uma pintura, utilizando as palavras como elementos de composição da própria pintura:

Study the composition of Painting. Ask yourself questions when standing in front of a well composed picture. What formate is used? What is the proportion of height to width? What is the central object? Where is it situated? How is related to the format? What are the main directional forces? The minor ones? How are the shades of dark

⁹³ In https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-what-is-painting-1966-68 [acedido em 29-07-2015]

Sempre me senti atraído por alguém que consegue dizer abertamente o que é a arte. Simplesmente, gosto desse tipo de audácia, ou ignorância, uma ou outra.

and light distributed? Where are the black spots concentrated? The light spots? How are the edges of the picture drawn into the picture itself? Answer these questions for yourself while looking at a fairly uncomplicated picture.⁹⁴

Numa análise ao trabalho de Richard Serra, mediante a questão colocada ao próprio artista, em 1976, “What does making sculpture mean to you right now?”⁹⁵, Hal Foster enfatiza algumas questões que se tornaram claras no trabalho do artista e no campo da escultura, em geral: a importância do fazer, numa abordagem construtivista; um princípio fenomenológico que indica que a escultura existe numa relação primária com o corpo, não como sua representação mas como sua ativação em todos os seus sentidos, como o peso, a medida, a escala e o tamanho; e um princípio situacionista, que denota que a escultura se relaciona com as particularidades do espaço, e não com a abstração do espaço, o que a redefine em vez de a representar de modo transcendente (Foster, 2013: 140).

De resto, o próprio Richard Serra, em entrevista a Hal Foster, fala no carácter imprevisível e inevitável da relação dos artistas com a arquitetura:

Art has always found ways to intervene, to critique architecture, to transform and transgress space. Artists will continue to do that. They understand the contradictions.⁹⁶

De modo evidente, esta questão do campo expandido da escultura, que Rosalind Krauss enquadra num momento específico na história recente da arte, expande-se a si mesma para além da escultura, sendo que interessa, aqui, focar as condições e contextos da expansão da pintura para o espaço real. No entanto, ao fazê-lo, a pintura torna-se, muitas vezes e inevitavelmente, escultura ou arquitetura, não sendo importante ou necessária a categorização dos meios. Aliás, entre a expansão da escultura e da pintura e a maior abertura da arquitetura às práticas artísticas, entra-se num campo intermédio impossível de definir. O que acontece, de modo evidente, é uma espacialização da pintura, que muitas vezes se torna tridimensional e ocupa o espaço e a arquitetura. Diluindo-se, assim, as fronteiras disciplinares, a pintura encontra novas formas de se mostrar, desconstruindo-se e reinventando-se e, ainda, contrariando o recorrente ciclo de notícias sobre a sua morte e o seu renascimento. É esta pintura expandida que demonstra uma grande elasticidade e uma capacidade de se apropriar de especificidades de outras áreas, podendo deixar de ser pintura, eventualmente passar a ser um outro, outros, sem nunca perder a sua identidade.

Anne Ring Petersen (2013) defende que duas atitudes têm prevalecido no discurso das últimas décadas sobre a pintura: uma foi herdada dos anos 1960 e implica que a pintura é uma instituição ultrapassada que só sobrevive à custa das exigências do mercado da arte, sendo descendente de séculos da velha tradição da pintura de cavalete e não tendo cortado as ligações com o Modernismo, ainda que o legado da pintura não figurativa constitua um importante contexto histórico para a pintura contemporânea; a segunda atitude definida por Petersen defende que a pintura permanece forte. É no âmbito desta segunda atitude, talvez a mais recorrente e sobrevivente, que se enquadra a noção de pintura expandida e, na realidade, as

⁹⁴ Texto da obra *Composing on a canvas*, de John Baldessari, 1966-1968.

⁹⁵ O que é que significa para ti, agora, fazer escultura?

⁹⁶ A arte sempre arranjou formas de intervir, de criticar a arquitetura, de transformar e transgredir o espaço. Os artistas vão continuar a fazê-lo. Eles compreendem as contradições.

diferentes possibilidades para a pintura, consideradas na atualidade, que a tornam numa instituição com força, impacto e influência. Segundo Petersen, esta segunda atitude tem, precisamente, que ver com a fusão da pintura com situações híbridas inovadoras onde vários meios e formas de arte se interseitam e onde a própria pintura se transforma e transcende as suas limitações:

Its possibilities of expression and its diversity seem to be limitless, and the only common denominator to be identified is that painting, like most contemporary art, rests on a conceptual basis.⁹⁷ (Petersen, 2013: 10)

Deste modo, Peterson contrapõe as duas atitudes opostas como realidades que colocam a pintura numa posição ambivalente, simultaneamente esgotada e inesgotável. Podemos pensar que a pintura perde a competição com a velocidade das novas tecnologias visuais mas que, em simultâneo, se renova mediante fontes como a cultura visual, a cultura de consumo e os processos históricos gerais de transformação, tal como assinala Petersen. Neste contexto, a pintura permanece em questão, mas é esse contínuo questionamento que a faz sobreviver: “The continued presence of painting today raises a series of questions.”⁹⁸ (Peterson, 2013: 10).

Colocar a pintura em questão e discussão não é, na verdade, uma questão contemporânea. A sugestão da sua morte, desde há muito tempo, repete-se e anula-se a si mesma como resultado da sua sobrevivência. A sua necessidade pode sempre ser questionada, facto que se traduz, talvez, num processo de uma consequente e contínua valorização daquilo que é a pintura, daquilo que nunca deixou de ser. O ato de questionar implica que se pense, que se refaça, que se repense e que não se chegue a abandonar o fazer para pensar e o pensar para fazer. Mediante este ciclo de pensamento e ação, a informação origina a transformação e esta acontece, primordialmente, quando há uma subversão de normas, processos ou conceitos previamente estabelecidos e expectáveis. É neste contexto de procura da novidade, muitas vezes proveniente de outros campos de atuação e com base nos seus diferentes níveis de experimentação e interpretação, que podemos enquadrar a pintura fora de si: a que sai de si mesma, se torna igualmente elástica e distendida, sem deixar de ser pintura mas podendo ser, em simultâneo, uma outra coisa.

Anne Ring Petersen fala-nos de uma pintura que não é uma forma de arte esotérica que reflete sobre o seu próprio estado interno, mas uma forma de arte conectada com os significados culturais, os espaços, os meios e os modos de perceção que caracterizam a atualidade. Os trabalhos apresentados na conferência *Contemporary Painting in Context*, realizada em Copenhaga em novembro de 2015, e que serve de ponto de partida para a publicação de Petersen, apresentam aproximações diversificadas de artistas e teóricos à questão da pintura contemporânea: Peter Weibel, por exemplo, fala de uma pintura transformada através da apropriação de imagens e técnicas provenientes de meios mecânicos como a fotografia, o filme, a TV, o vídeo e, mais recentemente, o computador e a *internet*. Para Weibel, a recente pintura mediada é caracterizada por uma *imediação*, um processo de atravessar diferentes meios antes de acabar como uma pintura que reafirma a questão da natureza do visual. Já Stephen Melville altera o foco de discussão em direção à experiência do espectador: “painting

⁹⁷ As suas possibilidades de expressão e a sua diversidade parece ser ilimitada, e o único denominador comum a ser identificado é que a pintura, como a maioria da arte contemporânea, repousa sobre uma base conceptual.

⁹⁸ A contínua presença da pintura, hoje, levanta uma série de questões.

does not exist outside the experience of painting”.⁹⁹ Esta experiência pode ser a do fazer, mas também a do observador. A pintura, que não é simplesmente um objeto, pressupõe que alguém esteja presente para usufruir da experiência de ver e relacionar-se com a própria pintura.

Referindo-se, ainda, especificamente ao campo expandido da pintura, Anne Ring Petersen fala desta pintura como a designação de um novo tipo de instalação organizada em torno da experiência individual de um observador que, quase literalmente, tem que entrar no trabalho de modo a perceber e experienciar as suas qualidades espaciais e pictóricas:

(...) the often site-specific crossover between painting and installation art that colonizes entire rooms, transcending the flatness of painting that Modernist critics celebrated as an ‘essential’ quality of painting, as it turns the object painting into a spatial ambience that surrounds the viewer.¹⁰⁰ (Petersen, 2013: 14)

Para Mark Titmarsh (2006), em algum momento do passado recente deu-se uma mudança de paradigma e um último estágio de uma transição histórica ao nível da pintura: “In doing so it has traded its traditional concern with picturing things in favour of an intense interest in its thingliness, its status as an object.”¹⁰¹ (Titmarsh, 2006: 27). Esta ideia da pintura como coisa e como objeto transporta-necessariamente para o campo da materialidade e da espacialidade, inserido na noção de campo expandido de Krauss. A pintura torna-se mais física, eventualmente experimentável, e capaz de manipular a nossa percepção de todo o espaço envolvente – e não apenas do espaço criado pela pintura.

Já Michael Fried, crítico de arte e historiador com uma aproximação à crítica conectada com os ideais de Clement Greenberg, descrevia, em *Art and Objecthood* (1967), o lugar da pintura e da escultura mediante a relação entre a arte e a condição de objeto:

The meaning in this context of “the condition of non-art” is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something’s identity, if not as non-art, at least as neither painting nor sculpture; or as though a work of art – more accurately, a work of modernist painting or sculpture – were in some essential respect *not an object*.¹⁰² (Fried, 1967)

Fried fala, neste texto referencial, da inexistência da pintura sem a experiência da pintura e sem a vertente teatral dessa relação do objeto com o espectador, que fica envolvido de modo dinâmico e corporal. O autor refere-se ao carácter relacional de quase toda a pintura e da ubiquidade da ilusão pictórica.

⁹⁹ A pintura não existe fora da experiência da pintura.

¹⁰⁰ O cruzamento, frequentemente *site-specific*, entre a pintura e a arte da instalação, que coloniza salas inteiras, transcendendo o carácter plano da pintura que os críticos Modernistas celebravam como uma qualidade ‘essencial’ da pintura, uma vez que transforma o objeto pintura num ambiente espacial que rodeia o espectador.

¹⁰¹ Ao fazê-lo trocou a sua preocupação tradicional com o retrato das coisas a favor de um intenso interesse na sua coisidade, o seu estatuto como objeto.

¹⁰² O significado, neste contexto, “da condição de não-arte” é o que eu tenho chamado de objetividade. É como se a objetividade pudesse, por si só, nas circunstâncias presentes, assegurar a identidade de algo, se não como não-arte, pelo menos não como pintura nem como escultura; ou como se uma obra de arte – mais precisamente, uma obra de pintura ou escultura modernista – fosse em algum aspeto essencial um não-objeto.

Já Titmarsh afirma que vários nomes são agora dados ao processo de fazer pintura e à própria pintura: “expanded painting, conceptual painting, total painting, deconstructed painting, theoretical painting, painting under erasure, displaced painting, as-painting, painting outside painting, unpainting, ex-painting and so on”¹⁰³ (Titmarsh, 2006: 27). Aliás, e no que diz respeito ao texto de Rosalind Krauss, Titmarsh denota que muitos dos artistas minimalistas e conceituais que Krauss enumera como protagonistas da expansão do campo da escultura eram pintores que procuravam escapar às convenções e ter uma prática mais livre: Ian Burn, Donald Judd e Robert Smithson abandonaram a pintura nos anos 1960 e estabeleceram novos territórios, colocando, assim, um conjunto de novas questões relacionadas com a pintura, ou a partir dela: “Since that time the act of abandoning painting has become established as a necessary rite of passage for contemporary artists.”¹⁰⁴ (Titmarsh, 2006:27). Assim, Titmarsh destaca que, não tendo a pintura expandida sido definida, e sendo, de algum modo, indefinível, funciona como um campo de possibilidades que questiona o que a pintura é e no que se pode tornar, sendo que o ênfase da questão muda de *o que é a pintura?* para *como é a pintura?* A pintura deixou, assim, de ter a superfície plana como apoteose da sua condição, como definido pelo formalismo de Greenberg. A pintura tornou-se, ela mesma, infinitamente maleável e elástica, traduzida em objetos surpreendentes, como já definido por Krauss em relação ao campo da escultura. Titmarsh faz, ainda, uma análise histórica: segundo o autor, o conceito de pintura expandida tem raízes identificáveis no minimalismo, no conceptualismo, na instalação, na arte povera, no Fluxus, em Rauschenberg, Pollock, Duchamp e Picasso. Segundo o autor, na primeira década do século XX o equilíbrio entre a pintura como um objeto e a pintura como imagem começou a ser questionado com o cubismo sintético de Picasso: introduzindo objetos como jornal, cartão e corda, Picasso negou a camada infinitamente fina da superfície e alargou a gama de opções pictóricas. Pouco depois, Duchamp abandonou todas as habilidades artesanais associadas à pintura, seguindo-se uma série de abandonos de vários elementos da tradição pictórica: Pollock abandonou o pincel e o cavalete a favor da valorização do ato performativo associado à pintura e ao fazer da pintura. Allan Kaprow, inspirado por Pollock, abandonou qualquer definição baseada na distinção entre disciplinas artísticas, afirmando ele mesmo que não há necessidade de dizermos que somos pintores, ou dançarinos – podemos dizer, apenas, que somos artistas: “Kaprow rejected Greenberg’s call for purity of form in favour of the impurity of hybrid events that he called ‘happenings’ and performance art.”¹⁰⁵ (Titmarsh, 2006:28). Ao mesmo tempo, Rauschenberg abandonava o plano vertical da pintura, deitando a tela no chão e acumulando nela objetos. Ainda segundo Titmarsh, ao introduzir esta dimensão física agressiva no espaço pictórico, a pintura sobrepuja o seu estatuto de objeto à sua função pictórica:

The resulting conflict between painted space and physical space resulted in a whole tradition of assemblage and constructed painting. The final stage in constructed painting took place in Lucio Fontana’s work where surface wounds in canvas

¹⁰³ pintura expandida, pintura conceptual, pintura total, pintura desconstruída, pintura teórica, pintura sob apagamento, pintura deslocada, como-pintura, pintura fora da pintura, não-pintura, ex-pintura, e assim por diante.

¹⁰⁴ Desde então, o ato de abandonar a pintura tornou-se estabelecido como um ritual de passagem necessário para os artistas contemporâneos.

¹⁰⁵ Kaprow rejeitou a chamada de Greenberg para a pureza da forma a favor da impureza de eventos híbridos aos quais ele chamou de ‘happenings’ ou arte performativa.

symbolised a violence to, and an escape from the surface of painting.¹⁰⁶ (Titmarsh, 2006: 28)

Segundo Tony Godfrey (2009), os olhos do espectador podem estar fixos numa pintura, mas o seu corpo pode estar a explorar o resto da sala, criando uma relação com essa pintura. Assim, para o autor, expandir a pintura para toda a sala é um ato lógico e necessário: o movimento de cada corpo na mesma sala, parando, avançando, afastando-se ou focando determinado detalhe, torna-se numa parte explícita da experiência da arte. Brice Marden chamou a esse processo um ritual de envolvimento, quase uma dança. Com efeito, podemos observar o movimento de uma pessoa que observa pintura, e percebemos que esses movimentos são constantes e variáveis de observador para observador: uns gostam de ver a pintura muito de perto, quase tocando a sua superfície, inclinando-se sobre ela com as mãos atrás das costas e semicerrando os olhos. Outros afastam-se exageradamente, convencidos de que o resultado genuíno da pintura só é perceptível à distância. Em todos os casos, a relação com o espaço da pintura, o espaço entre a pintura e o observador e o espaço envolvente tornam-se numa experiência física. Esta experiência é elevada a um ato coreográfico e performativo quando a pintura, efetivamente, sai da parede e se expande para todo o espaço envolvente. Nestes casos, a escala assume especial relevância, para além de que uma efetiva tridimensionalidade obriga o espectador a agir e a mover-se, através de ações como percorrer, contornar, entrar, sair, espreitar ou inclinar-se.

Segundo Mark Titmarsh (2006), a arte conceptual influenciou muitos escultores e pintores dos anos 1980 a convergir em direção ao mesmo domínio espacial, de tal modo que a pintura e a escultura conceptuais eram ambas chamadas de instalação. Através desta designação, a pintura passou a afirmar-se em termos espaciais e a procurar uma terceira dimensão.

Godfrey refere que a arte conceptual de finais dos anos 1960 protagonizou uma reação à superficialidade da pintura, através de ações como o desenho direto sobre a parede: “Mel Bochner, for example, drew the measurements of the wall on the wall, while Daniel Buren painted or pasted vertical stripes each 8.7 centimetres wide.”¹⁰⁷ (Godfrey, 2009, 356). O autor refere que o desenho na parede tem sido uma tradição pertencente à arte conceptual, mas pode ser entendido como parte da pintura como prática expandida.

Mel Bochner (1940), considerado um dos fundadores da arte conceptual, pertence a uma geração de artistas que, no início da década de sessenta, colocou em questão o estatuto dominante da pintura, tal como escrito a propósito da sua exposição no Museu de Serralves entre julho e outubro de 2013. Acrescenta-se, ainda, que as suas obras mais recentes assinalam um regresso à pintura, que em tempos viu como suspeita, sendo ainda curioso perceber que, apesar de ser um artista conceptual que privilegiou a ideia em detrimento da forma, “Bochner utilizou consistentemente a cor para subverter a imaterialidade do texto.”¹⁰⁸ A cor assume, assim, um papel de grande

¹⁰⁶ O conflito resultante entre o espaço pintado e o espaço físico resultou em toda uma tradição de *assemblage* e pintura construída. A etapa final da pintura construída ocorreu na obra de Lucio Fontana, onde feridas superficiais em telas simbolizavam uma violência em relação à superfície da pintura, e uma fuga a partir da mesma.

¹⁰⁷ Mel Bochner, por exemplo, desenhou as medidas da parede na parede, enquanto Daniel Buren pintou ou colou listas verticais com 8,7 centímetros de largura cada.

¹⁰⁸ In <http://www.serralves.pt/pt/actividades/mel-bochner-se-a-cor-muda/> [acedido em 22-07-2015]

protagonismo, articulada com a linguagem, contribuindo para o prazer visual que a sua obra mais recente pretende provocar e analisando o modo como a cor subverte o texto e a linguagem. Aliás, a introdução da linguagem tornou-se numa estratégia importante do seu trabalho.

Bochner realizou, em 1973, após 10 anos sem trabalhar com cores, a obra *Non-verbal structures (RYB)*, composta por seis quadrados pintados diretamente numa parede de 13,7 metros de comprimento, com um espaço central a separar as áreas de cor: dois quadrados vermelhos, dois amarelos e dois azuis. O artista apela, com este trabalho, a uma dissociação da visão: o observador não olha em frente, sendo obrigado a intercalar o ato de olhar para a esquerda com o ato de olhar para a direita, para melhor abarcar e perceber o conjunto da obra. Para se ver a obra por completo, é preciso recuar e criar um distanciamento que permita olhar em frente e abranger a obra no campo de visão periférica. Olhando diretamente para o lado esquerdo, perde-se a informação do lado direito. Esta realidade convoca o movimento do espectador a partir do espaço que recebe as obras, numa interação coreográfica com a pintura e com a arquitetura.

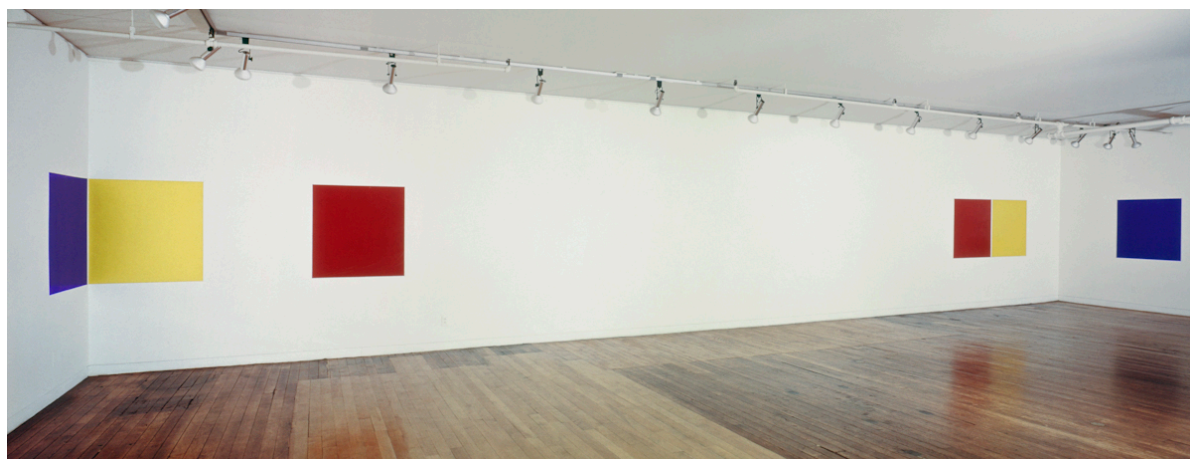


Fig. 28 – Mel Bochner, *Non-verbal structures*, 1973. Enamel s/ parede. Dimensões determinadas pela instalação.

Sol LeWitt (1928-2007) é um dos artistas que mais comumente é associado à prática do desenho ou pintura direta na arquitetura, bem como ao conceito de pintura expandida: a pintura e a cor são transportados para o espaço real e interagem com as características da arquitetura, do espaço e do meio envolvente, modificando o nosso modo de utilizar e observar esses lugares.

O artista protagonizou, efetivamente, uma nova estética radical na década de 1960, acreditando que a ideia e o conceito poderiam ser a obra de arte em si. O seu vocabulário visual consistia em linhas, formas simplificadas e cores básicas e fortes que utilizava em projetos onde as instruções do artista eram a arte em si e, comumente, mais importantes do que o próprio ato de concretizar a obra. Os seus murais eram, de facto, acompanhados de instruções escritas pelo artista, que podiam derivar de um esquema lógico, como um jogo, ou serem mais vagas e de resultados imprevisíveis. Em entrevista a Saul Ostrow, este questionou LeWitt sobre as instruções que o próprio Ostrow recebeu do artista para uma pintura mural na qual participou: “Using pencil, draw 1,000 random straight lines 10 inches long each day

for 10 days, in a 10-by-10-foot square.”¹⁰⁹ (Ostrow, 2003). Ostrow realçou o facto de a distribuição das linhas nesse mesmo quadrado ser totalmente dependente dele próprio, e não das instruções do artista, afirmando que não sabia o que LeWitt queria que fosse o resultado. A esta questão, LeWitt respondeu que o que ele desejava como resultado não era importante. Para o artista, é evidente que diferentes pessoas fazem diferentes trabalhos e essa variação faz parte do processo criativo e de execução dos seus murais:

In this way the appearance of the work is secondary to the idea of the work, which makes the idea of primary importance. The system is the work of art; the visual work of art is the proof of the system. The visual aspect can't be understood without understanding the system. It isn't what it looks like but what it is that is of basic importance.¹¹⁰

LeWitt quis reduzir a arte ao essencial, e começou com quadrados e cubos, conciliados com conceitos como a transparência, a irregularidade, as sequências e as variações. A isso, adicionou cores básicas como o amarelo, o vermelho, o azul e o preto. Foi introduzindo a cor como elemento fundamental da composição dos seus desenhos de parede, até chegar a resultados como o trabalho na Wadsworth Atheneum em Hartford, que dificilmente dissociamos de um resultado pictórico. Ainda assim, o modo como a cor se relaciona com o espaço e como a pintura se relaciona com a arquitetura evidenciam um total anulamento de fronteiras entre as duas.



Fig. 29 – Sol LeWitt, *Wall Drawing #1131 (Whirls and Twirls)*, 2004. Instalação na Wadsworth Atheneum, acrílico s/ as paredes do museu, 219x1380cm.

Em 1972, Blinky Palermo fazia pinturas constituídas por campos cromáticos claramente definidos e alternados que formavam unidades com o espaço arquitetónico onde eram instalados. O estabelecimento dessa relação entre a pintura e o espaço envolvente tornou-se elemento constitutivo da sua obra pictórica e o seu trabalho

¹⁰⁹ Utilizando o lápis, desenha 1000 linhas retas aleatórias, 10 polegadas de comprimento por dia durante 10 dias, num quadrado de 10x10 pés.

¹¹⁰ Sol LeWitt em entrevista a Saul Ostrow, 2003.

In <http://bombmagazine.org/article/2583/sol-lewitt> [acedido em 14-07-2015]

Desta forma, a aparência do trabalho é secundária em relação à ideia do trabalho, o que torna a ideia de importância primordial. O sistema é a obra de arte; a obra de arte visual é a prova do sistema. O aspeto visual não pode ser entendido sem a compreensão do sistema. Não é o que parece mas o que é, que é de importância básica.

constitui, desse modo, um exemplo paradigmático da expansão da pintura para o espaço real e do uso da cor para a ênfase da relação entre a pintura e a arquitetura. As suas pinturas e desenhos murais conectavam-se com as especificidades e condições propostas pela arquitetura, condicionando o lugar do observador e o modo como este se movia nos ambientes criados pelo artista. Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Mark Rothko e Barnett Newman eram referências para o trabalho de Palermo mas, numa altura em que a identidade da pintura era colocada em questão, assim como os seus materiais, suportes e formatos convencionais, o trabalho de Palermo era diretamente influenciado por artistas como Daniel Buren e Marcel Broodthaers. Palermo criou novas relações com os lugares escolhidos para instalar os seus trabalhos, realizou pinturas murais onde desenhava formas arquitetónicas e começou a fazer aquilo que ele próprio chamou de “objetos”, “*painted entities often based on found materials that take on quasi-sculptural properties.*”¹¹¹ (Cooke, 2011) – objetos entre a pintura abstrata, a escultura e a instalação.

Ian Davenport (1966, Kent) também transportou a pintura para as paredes do espaço expositivo, sob a forma de mural, relacionando-se de modo muito direto com o espaço e com a arquitetura. No trabalho de Davenport, as especificidades mais convencionais da pintura, como a linha, a cor, a textura e a relação com a superfície, são evidenciados e determinam a composição do trabalho. No entanto, ao transportar as suas pinturas para o espaço público, as linhas verticais de cores vibrantes transformam profundamente o espaço e a arquitetura. Na obra *Warwick Wall Painting* (2004), Davenport usa uma larga seringa para injetar a tinta diretamente na parede, fazendo-a escorrer em linhas perfeitas de tinta líquida e permitindo que manchas se acumulem e misturem no final dessa viagem. Nesse momento, essas linhas já não são tão perfeitas, diluindo-se, fundindo-se e transformando-se. Davenport investiga, nestes trabalhos, o movimento, a cor, a luz e a superfície numa relação com o espaço. A cor assume um papel ativo na execução destas pinturas, espalhando-se pela superfície e tomando o controlo dos seus resultados.

Em *Poured Lines* (2006), uma comissão do Southark Council em parceria com a Tate Modern, que teve como objetivo iluminar a área húmida e escura debaixo da ponte ferroviária ocidental perto da Blackfriars Road, Davenport concebeu uma das mais largas peças de arte pública da Europa, transportando linhas de cores vibrantes para um espaço frio e descaracterizado.

¹¹¹ Entidades pintadas muitas vezes baseadas em materiais encontrados que assumem propriedades quase esculturais.

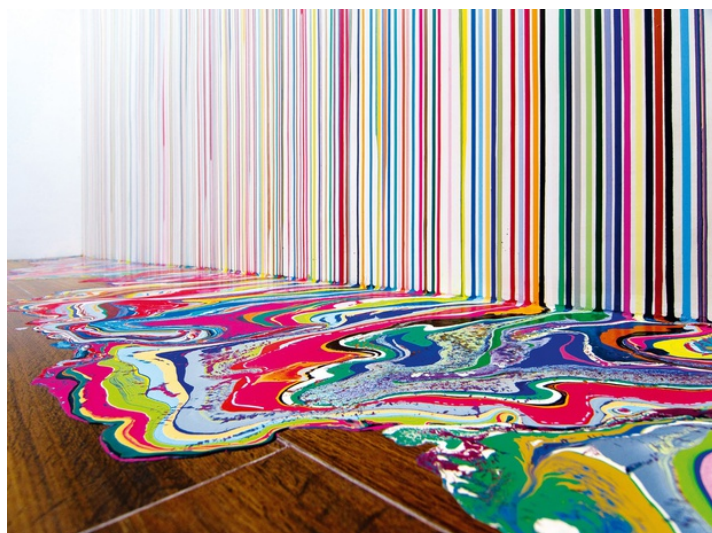


Fig. 30 – Ian Davenport, *Guidi Gallery Wall Painting*, 2012.

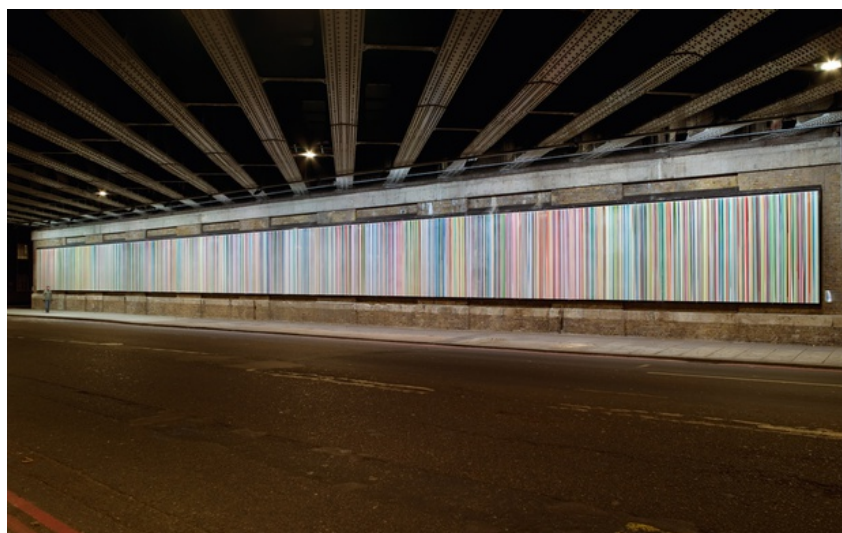


Fig. 31 – Ian Davenport, *Poured Lines*, 2006. Southwark Street.

Zalinda Cartaxo, autora das obras *Pintura em Distensão* (2006) e *Pintura e Realidade: Realismo arquitetônico na pintura contemporânea – Adriana Varejão e José Lourenço* (2012), é também uma artista visual brasileira que, tanto na sua produção teórica como artística, explora a relação entre pintura e arquitetura e dá um contributo significativo para o entendimento da pintura como realidade elástica e maleável, explorando as suas possibilidades de distensão. Cartaxo fala da construção do espaço como experiência pictórica e foca, igualmente, possibilidades para a distensão da obra para o espaço real. Trata-se, na verdade, da defesa de uma possibilidade de desdobramento da pintura para o espaço arquitetônico, como pintura expandida.

Em entrevista à Editora Apicuri, que editou o seu livro de 2012, a autora considera existirem, na atualidade, dois focos relevantes na prática da pintura associada à arquitetura: quando ela se distende para o espaço real de forma interventiva, questão que aborda no seu primeiro livro, *Pintura em Distensão*, e quando a pintura retoma a

figuração arquitetônica. No segundo livro, *Pintura e Realidade*, a autora detém-se nesta última abordagem e “na investigação das pinturas que utilizam a imagem da arquitetura como metáfora da nossa realidade, do nosso *estar-no-mundo*.” (Cartaxo, 2012). No prefácio à obra *Pintura em Distensão*, Paulo Venancio Filho (2012) fala de uma expansão da pintura que problematiza a sua definição, simultaneamente ampliando e volatilizando esse sentido da própria pintura.

Então, a pintura ingressa irremediavelmente num processo de distensão, extravasando para além dos tenos limites determinados pela teoria greenberghiana, indo para além da moldura, da superfície bidimensional da tela, da materialidade da tinta. Confunde-se com o objeto, com a escultura e com a arquitetura. E ainda, dispensando tela e tinta, desmonta, examina e expõe criteriosamente todos os seus elementos componentes - chassi, tela, tinta. (Filho, 2012)

Filho fala da publicação de Zalinda Cartaxo como um “sintoma” desta complexidade, onde Cartaxo passa da ampliação pura e estritamente plana que Sol LeWitt faz da pintura, transportando-a para o elemento arquitetônico parede, para a intransigente escolha de um padrão único por Daniel Buren, até chegar “aos dois artistas que ampliaram para a escala da arquitetura e até da natureza a trajetória de espacialização e desmaterialização da pintura ou (nos termos ali propostos) da sua distensão espacial e material talvez mais essencialista: James Turrel e Robert Irwin.” (Filho, 2012).

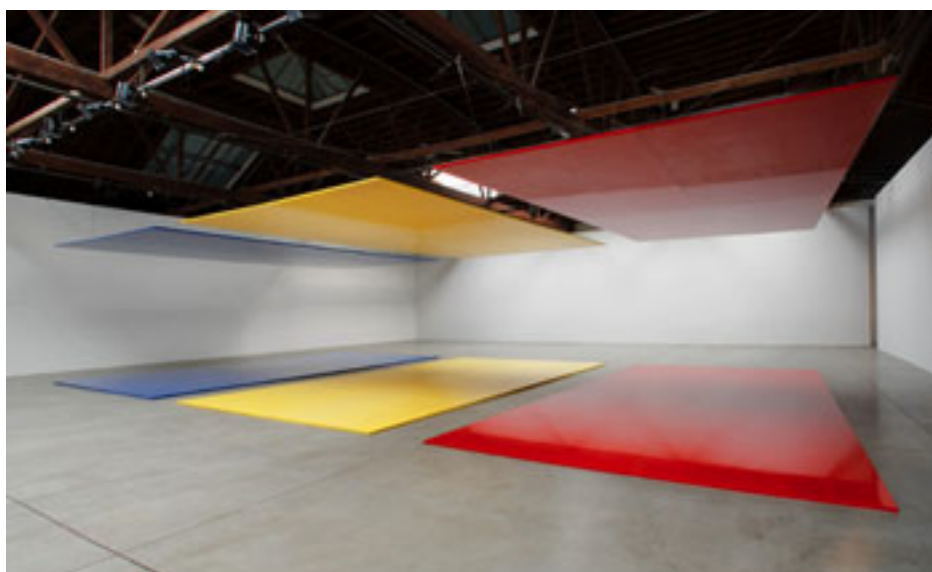


Fig. 32 – Robert Irwin. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, 2006. PaceWildenstein, Nova Iorque.

O trabalho artístico da própria Zalinda Cartaxo está orientado para uma reflexão sobre as possibilidades da pintura e sobre a cidade como reflexo das relações entre o sujeito e a realidade, relação onde a arquitetura desempenha um papel de destaque.

Em *Extensus IV*, exposição da artista na galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro (2012), Zalinda Cartaxo torna pictórico o espaço arquitetônico, através de planos monocromáticos aplicados diretamente no espaço da galeria. Há,

assim, uma ação de transportar a pintura para o espaço real, valorizando a abstração, os planos de cor e a monocromia como elementos estruturais do trabalho.



Fig. 33 – Zalinda Cartaxo, *Extensus IV*, Vista da exposição na galeria Amarelongro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, julho de 2012.

Na obra *Pintura e Realidade*, que se debruça sobre o realismo arquitetônico na pintura contemporânea, Zalinda Cartaxo constata a revalorização do realismo na arte contemporânea e centra-se no campo da pintura figurativa, definido pela autora como realismo arquitetônico. Cartaxo aborda o trabalho da artista brasileira Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964) e do artista português José Lourenço (Lisboa, 1975), alternando entre os espaços interiores e intimistas de Adriana Varejão e os espaços exteriores e públicos das arquiteturas de José Lourenço. Em ambos os casos, segundo Cartaxo, o observador é colocado como protagonista da obra. É isso que a autora começa por dizer na introdução ao seu livro: ao contrário da tradição renascentista, em que as estruturas arquitetônicas contribuíam para a construção de um espaço arquitetônico, através do uso da perspectiva de ponto de fuga, a retoma da figuração arquitetônica na atualidade revela uma vontade de recuperação do sujeito. A cidade e a arquitetura, enquanto metáforas da própria realidade, revelam a experiência fenomenológica do sujeito, transformando-o em protagonista da obra. É neste ponto que Cartaxo identifica, nas pinturas de Adriana Varejão, o vazio arquitetônico convertido num espaço psicológico e existencial; e, nas pinturas de Lourenço, a representação de fachadas de prédios que ocultam a cidade e os seus habitantes e transformam o espectador num sujeito coletivo.

José Lourenço desenvolve um trabalho de pintura onde as representações arquitetônicas são centrais, procurando um realismo na representação de edifícios e na construção de um atlas visual urbano. Superfícies lisas e geométricas compõem todo o espaço pictórico, existindo uma certa teatralidade na criação de espaços silenciosos, inabitados, quase virtuais. Sobressai uma relação dinâmica entre a linha, a mancha e o plano na construção de imagens puramente visuais, onde a ação não acontece. O rigor formal é complementado pelo uso de planos monocromáticos. Não havendo representação humana, Lourenço convoca-nos como protagonistas dos espaços representados, havendo um convite à experimentação de lugares que podem ser os nossos. A ideia de habitabilidade está presente, mas, em simultâneo, existe um

estranhamento inerente à reincidente ausência de pessoas ou elementos que perturbem a estabilidade e silêncio da arquitetura.

Para além disso, a ideia da arquitetura como reflexo da cidade e a importância da superfície espelhada para esse resultado são essenciais no trabalho de Lourenço. Cartaxo refere que, segundo Dan Graham, a utilização das *paredes-cortinas* de vidro transparente na arquitetura moderna tornou-se relevante ao eliminar a distinção e a contradição entre exterior e interior. O reflexo do espelho ou das superfícies reflexivas, segundo a autora, fez-se presente durante a história da arte e da arquitetura, relacionando-se sempre com uma espécie de revelação do real. Mas as superfícies espelhadas das arquiteturas de Lourenço revelam detalhes da cidade e do real que, desenhados e remetidos para um novo contexto, perdem ou transformam a sua identidade, criando, talvez, a mentira associada ao reflexo do espelho: “El vidrio provoca al espectador la ilusión de que lo que ve es exactamente lo que es.”¹¹² (Graham, 2009: 17). Dan Graham refere-se, aqui, ao facto de a transparência literal do vidro objetivar falsamente a realidade, sendo que a transparência é, apenas, uma realidade visual. Humberto Eco, na sua obra *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1985), fala, precisamente, sobre o fenómeno da mentira em relação aos espelhos, algo que não tem nada que ver com a natureza da imagem especular.

O que é que torna uma fotografia semelhante a uma imagem especular? Uma ideia pragmática segundo a qual a câmara escura deveria dizer a verdade tal como o espelho e, em qualquer dos casos, atestar a presença de um objecto impressor (presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia). (Eco, 1985: 18)

A fotografia, em si mesma, independentemente da sua relação ou comparação com o espelho, pode criar manipulações para os resultados das suas imagens que ocultem ou deturpem a verdade. Independentemente desta constatação, que se refere unicamente ao dispositivo fotográfico, quando interage com o dispositivo especular este pode, por sua vez, em determinados casos, transformar-se num meio de inverosimilhança. A interação da fotografia com o espelho pode, efetivamente, criar o equívoco, nomeadamente em situações em que existe o enquadramento fotográfico do enquadramento especular, uma multiplicação ou multiplicidade de imagens que se podem conter numa só fotografia, através de um uso específico do espelho que originará a ambiguidade. Por vezes, a presença do espelho não é perceptível mediante o resultado final, mas ele manipula o nosso modo de ver as coisas. No caso das superfícies espelhadas das representações arquitetónicas de José Lourenço, a nossa relação com a cidade e com a realidade é mediada e, talvez, adulterada, sendo nós próprios protagonistas na construção de um significado.

A obra de Michael Snow, *Authorization* (1969), é um paradigmático exemplo destas complexas relações entre fotografia, espelho e realidade. Em *O Acto Fotográfico* (Vega, 1992), Philippe Dubois descreve a obra como um “dispositivo”, mais do que uma imagem ou uma fotografia. Tendo usado um grande espelho como base de todo o processo e criado um efeito *mise en abyme*, Snow evidencia o jogo entre espelho e fotografia:

Temos duas imagens e duas temporalidades. O espelho que dá uma representação em directo, que reenvia unicamente para o aqui-e-agora em curso, para o presente singular de quem vai ver-se (ver e ser visto). A fotografia, sempre diferida,

¹¹² O vidro provoca no espectador a ilusão de que o que ele vê é exatamente o que é.

reenviando por sua vez para uma anterioridade, paralela, fixada, no seu tempo e no seu lugar (...) (Dubois, 1992: 13)

O espelho surge, assim, como primeira evidência de um meio de repetição que é o principal responsável por esse efeito *mise en abyme*, este enquanto espécie de técnica de encaixe que define qualquer objeto até ao seu infinitamente pequeno e que, assim, representa o objeto miniaturizado, num efeito quase vertiginoso, através da sua multiplicação até ao abismo.

Em 1981, para uma exposição com Georg Baselitz em Düsseldorf, Gerhard Richter produziu os primeiros espelhos monumentais que vão aparecendo ao longo do seu percurso, trabalhos que evidenciam a crescente relação que Richter pretende manter entre a sua obra e o lugar onde a instala, o espaço e a própria parede. Em *Six Gray Mirrors* (2003), Richter atribui o conteúdo do trabalho ao ambiente refletido, ao envolvimento da própria obra e à arquitetura do espaço. Mediante a instalação destas obras em diferentes lugares, os resultados percetivos são distintos e profundamente conectados com as especificidades do lugar. A relação do espectador com a obra e o espaço não tem um plano fixo ou a possibilidade de alguma estabilidade, variando conforme os reflexos do espelho e a sua capacidade de nos fornecer visões novas do lugar que ocupamos e onde estamos presentes.

Regressando a Zalinda Cartaxo, a autora fala, a propósito do trabalho de José Lourenço e da relação entre a fotografia e a arquitetura real da cidade, mesmo sendo esta refletida através dos possíveis enganos da superfície espelhada, do conceito de apropriação:

Se a arquitetura cria e constrói um espaço inaugural, as pinturas de Lourenço também, pois a arquitetura-apropriada, por meio da fotografia, transforma-se em *realidade pictórica*, também inaugural. (Cartaxo, 2012: 110)

Se considerarmos inquestionável a constatação de esgotamento que Victor Burgin faz perante o excesso e saturação de imagens a que estamos sujeitos, torna-se, por consequência, inevitável que a apropriação esteja cada vez mais associada e quase dependente do ato criativo. Trata-se de colocar um objeto ou uma imagem num contexto ao qual não é, comumente, associado, proporcionando uma nova série de possibilidades de interpretação e interação, tal como definido por George Dillon no capítulo dedicado à apropriação em *Writing with Images: Toward a Semiotics of the Webs* (2003), onde Victor Burgin dá um relevante contributo.

No trabalho de José Lourenço, a fotografia surge como meio para uma intenção de apropriação do real. No entanto, quando a imagem é transformada em pintura, ganha uma nova dimensão e, talvez, uma componente irreal: os enquadramentos não nos permitem identificar os edifícios como um todo, sendo este diluído e confinado a um anonimato que, em simultâneo, dilui a sua identidade.

Segundo Zalinda Cartaxo, a questão da figuração e do realismo na contemporaneidade está intimamente ligada à prática fotográfica, referindo que é desde a *pop art* que a adoção da imagem fotográfica surge como referência visual e cultural da realidade. Citando Rosalind Krauss, “o olhar fotográfico constitui, pois, uma extraordinária prolongação da visão normal, que supre e completa as deficiências do olho nu.” (Krauss, *apud* Cartaxo, 2012: 133).



Fig. 34 – José Lourenço. *Sem título*, 2015. Acrílico s/ tela. 170x170cm.

Nesta sua obra de 2012, *Pintura e Realidade*, Cartaxo acrescenta a referência a artistas em cujo trabalho a arquitetura converte-se em mediadora da relação sujeito/mundo, destacando o contexto internacional que enquadra os dois percursos analisados pela autora, o de Adriana Varejão e o de José Lourenço. Cartaxo menciona Gordon Matta-Clark, Daniel Buren, Robert Irwin, James Turrel, Blinky Palermo e Olafur Eliasson: “O espaço arquitetônico alude à sua condição de extensão do corpo humano que, pela utilização nas artes visuais, revela-se como *locos* da *presentificação* do sujeito.” (Cartaxo, 2012: 172). A autora destaca o segmento da pintura figurativa contemporânea que se detém na representação da arquitetura, dando os exemplos de Brian Alfred (1974), Tommy Fitzpatrick (1969) e Eberhard Havekost (1967), onde realça o sintetismo formal dos dois primeiros e o olhar cinematográfico e fotográfico do terceiro, resgatando o *sujeito perdido na visualidade do mundo contemporâneo*.

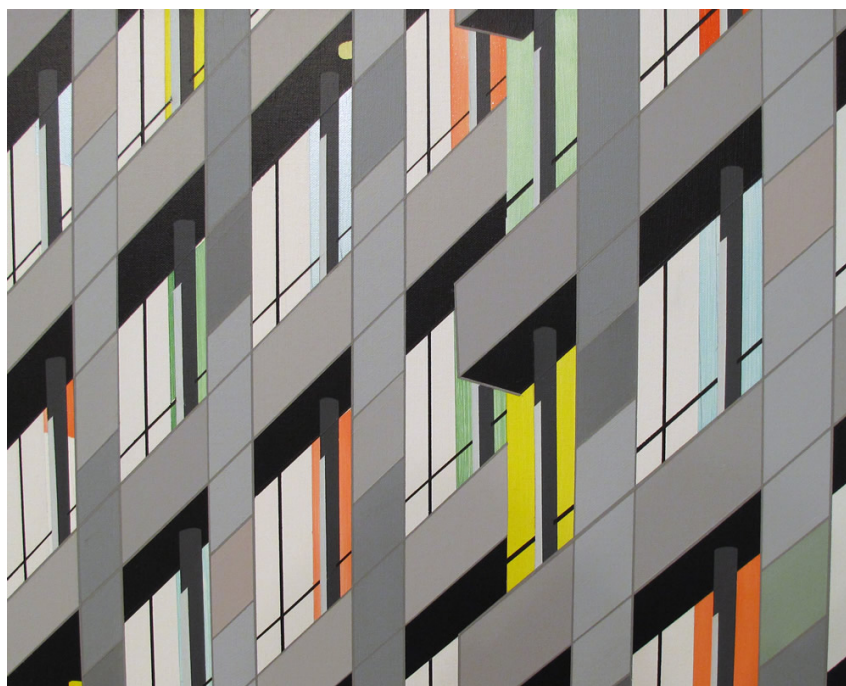


Fig. 35 – Brian Alfred, *Halos*, 2009. Acrílico s/ tela. 40,6x50,8cm.



Fig. 36 – Tommy Fitzpatrick, *Nest*, 2011. Acrílico s/ tela.

Nestes últimos casos, estamos mediante uma relação da pintura com a arquitetura que se centra na sua representação. Mas, no campo da *pintura fora de si*, vários artistas transformaram a pintura num objeto tridimensional, sem deixar de ser pintura, mas relacionando-se de modo físico, sensitivo, volumétrico, performativo e coreográfico com o espaço e com a arquitetura.

A historiadora Selina Blasco fala-nos, numa entrevista a Ignacio Vleming (2011) sobre a sua palestra *Habitar el arte*, de obras artísticas que se referem à arquitetura de uma maneira não mimética. Blasco entende que a arquitetura é definida por factos, ações e atitudes e dá o exemplo da obra *Box for standing* (1961) de Robert Morris, a famosa caixa em que o artista entrou, ou da pirâmide feita com caixas de cerveja que Cyprien Gaillard instalou no KW Institute for Contemporary Art, em Berlim, que desapareceu à medida que o público abria as caixas e bebia a cerveja das garrafas. O

objetivo do artista era, efetivamente, que as pessoas trepassem à pirâmide, rasgassem e abrissem as caixas e bebessem a cerveja. Como resultado, a pirâmide foi destruída e deixou o caos no espaço expositivo, vestígios de uma composição que deixou de existir.

Blasco refere que a relação da arte com a arquitetura é de muita atualidade e que numerosos museus e galerias organizam exposições sobre o tema, mas, comumente, o que fazem é ir buscar objetos artísticos com uma relação mimética com a arquitetura. O que Blasco pretende destacar é um conjunto de ações que definem o arquitetónico com base no ato de habitar e viver, ou na essencial delimitação do espaço. A historiadora fala, assim, de uma relação que é tanto arquitetónica como performativa, tal como acontece no trabalho de Gaillard: há uma forma de integrar o público através de uma relação performativa com o espaço onde se instala a obra, com a sua própria construção e destruição.

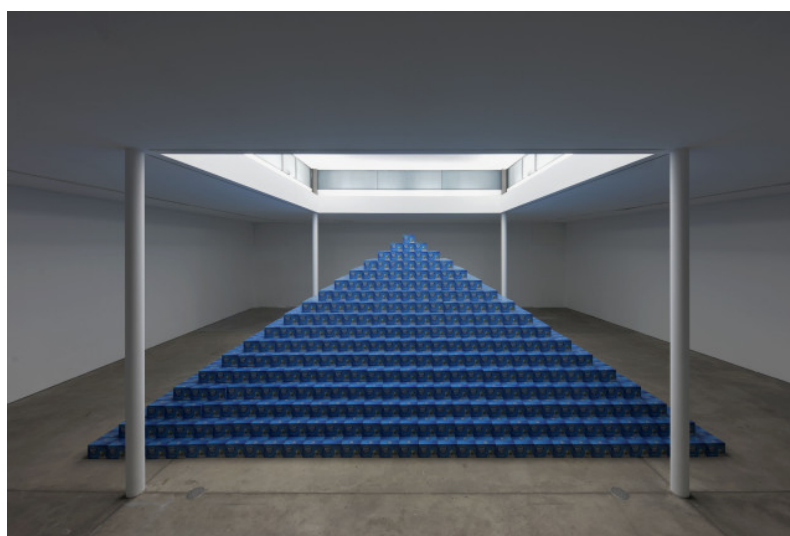


Fig. 37 – Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*, 2011. Instalação com 3000 caixas de cartão e 72000 garrafas de cerveja no Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlim.

Daniel Buren, nascido em 1938, é um artista francês que protagonizou uma saída do *atelier* para o espaço urbano, trabalhando com lugares arquitetónicos preexistentes, intervindo no espaço real e modificando o modo como interagimos com ele. É, deste modo, um exemplo incontornável no que diz respeito à distensão da pintura para o espaço real e à relação de profícuo cruzamento entre a pintura e a arquitetura. Na realidade, o artista questiona o carácter mais estático e a própria autoridade da arquitetura ao adornar edifícios públicos, museus ou outras construções de grande visibilidade, com os seus reincidentes painéis listados. A intenção, segundo Buren, é devolver a arte e a arquitetura às pessoas. Os seus projetos de arte pública tornaram-se, muitas vezes, controversos, como aconteceu com a intervenção permanente no pátio do Palais-Royal de Paris, intitulada *Les Deux Plateaus* (1985-86) onde pilares listados preencheram o pátio dessa instituição histórica.

Já em 1971, os cidadãos americanos entenderam que a pintura/escultura que Daniel Buren apresentou no *lobby* do Guggenheim Museum em Nova Iorque, uma ampla faixa que o dividiu a meio, era demasiado ofensiva, sendo que o artista foi, inclusive, banido da exposição de grupo. Com efeito, na VI Guggenheim International

Exhibition, artistas como Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long exigiram a retirada de uma obra monumental que teria influência em todas as obras expostas naquele espaço museológico. Três décadas depois, o mesmo museu recebeu uma exposição retrospectiva do artista.

Em entrevista a Emily McDermott (março de 2015), Buren afirma que 90% do seu trabalho é *in situ*, sendo que não se trata apenas de uma necessidade de trabalhar com a arquitetura e o espaço, mas também com o tempo, a história e com as pessoas que se envolvem com esse espaço. Para além disso, Buren usa a expressão *situated work* para se referir a trabalhos que podem ser instalados em diferentes ambientes mas que seguem sempre uma regra de instalação específica para cada um deles. Para Buren, a audiência faz parte do trabalho e são os espaços ou as pessoas nesses espaços que lhe dão as ideias para o que pretende concretizar. É curioso verificar que Daniel Buren não tem *atelier*, incorporando em absoluto a ideia do artista que sai do *atelier* para a rua. Buren usa os lugares como matéria de trabalho e sítio para trabalhar, deslocando-se e movendo-se conforme as necessidades do próprio trabalho. Muitas vezes, as circunstâncias criam as melhores soluções: em 1967, Buren não tinha dinheiro para um *atelier* em Paris. Em vez de tentar obter esse dinheiro, Buren decidiu que seria mais importante continuar a trabalhar nos seus projetos e, desse modo, procurou uma solução: a de sair para a rua e trabalhar diretamente com ela, com os seus episódios, especificidades, características e registos: “I found that the street was free.”¹¹³ A partir daí, a arte de Daniel Buren responde, quase sempre, a um contexto. No seu texto *Daniel Buren: From Painting to Architecture* (2003), Anne Rorimer refere que a arte de Buren expande as possibilidades estéticas da atenção temática que é dada à visibilidade arquitetónica e institucional. A autora acrescenta que a pintura de Buren começou por fazer referência a elementos arquitetónicos, mas a partir dos anos 1980 tornou-se, ela mesma, arquitetura.



Fig. 38 – Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, 1985-86. Cimento, mármore, pedra, aço galvanizado, água, eletricidade. Trabalho *in situ*, Palais-Royal, Paris.

¹¹³ Daniel Buren em entrevista a Emily McDermott, 2015. In MCDERMOTT, Emily (2015). *Stripes Across The Decades – Interview to Daniel Buren*, March 7, 2015. In http://bortolamigallery.com/site/wpcontent/uploads/2014/09/DB_Interview_March_20151.pdf?096376 [acedido em 08-07-2015]
Descobri que a rua era de graça.

Rorimer refere que o trabalho de Buren baseia-se numa pesquisa inicial para despir a pintura das suas referências expressivas e ilusionistas, o que fez com que, em 1965, reduzisse o conteúdo pictórico das suas telas à repetição de listas verticais impressas mecanicamente, alternando listas brancas com coloridas, cada uma delas com 8,7cm de largura. Esta estrutura interna que o artista passou a confinar a cada trabalho expandiu-se para a grande parte dos trabalhos *in situ* que o artista passou a realizar, interferindo com um grande impacto visual e espacial na arquitetura e na cidade.



Fig. 39 – Daniel Buren, *A Diagonal for a Rhodamine Red Wall*, 2006. Pintura *in situ*, Galeria Nicolai Wallner, Copenhaga, julho de 2006. Acrílico s/ parede. 327 x 625 cm.

Em 1967, Daniel Buren e os seus colegas publicaram um panfleto que enumerava as características da pintura, tal como esta é tradicionalmente definida. Depois, concluindo, afirmou: “(...) já que a pintura significa referências ao esteticismo, a flores, a mulheres, ao erotismo, ao ambiente quotidiano, ao dada, à psicanálise, à guerra no Vietname, não somos pintores.” (Buren, *apud* Couto, 2010: 97). Couto refere que essa rejeição correspondia, em termos positivos, a uma redução da pintura às estruturas básicas, sendo que a obra de Buren funcionava como uma negação do interesse formal, do apelo estético e do conteúdo emocional, transferindo a atenção, comumente voltada para o objeto, para o espaço circundante à obra, para a *situação* em que a obra se encontrava.

Uma das primeiras obras de arte que influenciaram verdadeiramente Daniel Buren foi uma colagem de Henri Matisse. A influência deste artista em Buren pode, aliás, ser reconhecida numa das obras de Matisse que mais referencialmente estabeleceu a

relação da pintura com o espaço e a arquitetura. Encomendada em 1930 pelo Dr. Albert Barnes para decorar os portais da sala principal da sede da sua fundação, a obra *La Danse de Paris*, de Matisse, ocupa uma sala do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Tratou-se, naturalmente, de um desafio para Matisse, materializado no necessário pensamento em torno da relação da pintura com o espaço e na necessidade de criar um diálogo formal com a arquitetura. O artista fez vários estudos, abandonou várias vezes a pintura, fez experiências com colagens. Deparou-se com o desafio de prolongar a sua pesquisa pictórica para o espaço real, numa escala monumental. Apresentou, então, seis figuras cinza sobre um fundo de listas ortogonais rosas, azuis e negras.

Ora, em 2006, a obra de Daniel Buren *Le Mur de peintures* foi instalada no mesmo museu, sendo um conjunto de vinte telas que, deste modo, entrou num diálogo próximo com o mural de Matisse:

A seguir, localizada exatamente atrás da sala de Matisse, instala-se *Le Mur de Peintures*, de Daniel Buren: várias telas brancas de diferentes tamanhos e formatos, com listras verticais uniformes e coloridas, formando um grande mosaico de formas elementares repetidas. Esta obra de 1955 foi remontada em 2006, buscando justamente um convívio com o tríptico matisseano. (Martins, 2010: 77)

O *Le Mur de peintures* de Buren protagoniza, assim, uma ampliação do campo pictórico que vai buscar raízes à obra seminal de Matisse, tornando espacial a linguagem da pintura e procurando um modo de conectar a pintura com o espaço envolvente.

Finalmente, não podemos falar da ação de preencher o espaço com cor e de transportar a pintura para o espaço real, expandindo-a e tornando-a objeto, sem falar de Hélio Oiticica (1937-1980). Para começar, o artista brasileiro é um exemplo da articulação profícua entre prática e teoria, sendo, segundo Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho, comissários da exposição *Hélio Oiticica. museu é o mundo* (Museu Berardo, setembro de 2012 a janeiro de 2013), um dos poucos artistas que refletiram com tanta clareza sobre o seu próprio trabalho. O artista considerava, com efeito, indispensável escrever sobre a sua prática artística, sendo que as questões que iam surgindo ao longo do seu processo de experimentação eram registadas em textos, entrevistas, anotações, depoimentos e cartas. Hélio Oiticica é um exemplo paradigmático da procura de novos caminhos para a pintura e de um lugar intermediário entre arte, música, dança e arquitetura, que se concretiza numa experiência global que o artista pretende proporcionar. Oiticica propôs a renovação do espaço plástico através da expansão do plano pictórico, recusando a bidimensionalidade associada à pintura. Afirmou que não tinha dúvidas de que a era do fim do quadro estava definitivamente inaugurada, que o problema da pintura avançou no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa e que a pintura teria de sair para o espaço e ser completa, não em superfície, mas na sua integridade profunda. Os seus *Parangolés* e *Penetráveis* são o exemplo mais conhecido dessa distensão do campo pictórico para o espaço real, como pinturas vivas e experimentáveis, penetráveis e contornáveis, à semelhança de uma obra arquitetónica. São trabalhos que traduzem a experiência real do próprio artista e o modo como ele se relaciona com a realidade envolvente, a cidade e os seus problemas e acontecimentos, numa transição para aquilo que chamam de “construtivismo favelar”: o *Parangolé*, de 1964, resulta da sua experiência com o samba, a descoberta dos morros, a arquitetura

orgânica das favelas brasileiras e outras construções espontâneas e anônimas dos centros urbanos. Até ao ano de 1959, Oiticica ainda se manteve fiel ao suporte tradicional da pintura, onde se centrava em efeitos cromáticos e de textura já com uma intenção de exploração dos efeitos espaciais da cor. Aliás, nas palavras do artista, “A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra.”¹¹⁴ Este interesse do artista pela cor é depois transportado do quadro para o espaço real, onde a relação entre pintura, arquitetura e cor se tornam evidentes. O espectador é convidado a ser participante, a experimentar e sentir a obra, onde se fundem cor, estruturas, construção e sentido poético. É, aliás, no espectador que passa a residir o protagonismo, sendo que ele é convidado a participar ativamente, livremente e fisicamente no trabalho.



Fig. 40 – Hélio Oiticica, *Invenção da Cor*, 1977. Penetrável Magic Square #5, De luxe.

Nos seus *Penetráveis*, Oiticica oferece ao espectador a oportunidade para entrar efetivamente numa pintura viva e tridimensional, experienciando com todos os sentidos as cores, as formas, os materiais, os percursos e o ambiente criado. A ocupação do espaço com a cor atinge uma escala monumental e renova o espaço arquitetónico, aproximando-o das ideias de jardim, praça, labirinto, parque de diversões ou barracão.

A exposição *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967, foi organizada por artistas e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Vergara, entre outros, e reuniu manifestações da arte concreta, arte neoconcreta e novas figurações em torno da ideia de *nova objetividade*. Esta noção, criada por Oiticica, refere-se à situação das artes e das vanguardas no Brasil, onde se evidencia uma distensão e expansão dos suportes tradicionais (da pintura, da escultura, do desenho...) e uma valorização do objeto e das estruturas ambientais. Assim, esta exposição não pretendia documentar um determinado movimento artístico, mas sim ser a demonstração de uma variedade de tendências estéticas e formas de expressão que caracterizava a arte brasileira de então,

¹¹⁴ In <http://www.museuberardo.pt/> [acedido em 29-10-2012]

onde sobressaíam características e atitudes descritas por Oiticica no manifesto *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda* (1967): o abandono do quadro de cavalete, uma vontade construtiva geral, o convite a uma participação visual, tátil e corporal do espectador, uma abordagem a temas políticos, sociais e éticos e a abolição dos *ismos*. Estas intenções iam ao encontro da aproximação entre arte e vida, do interesse pelos desdobramentos experimentais da arte brasileira, pela variedade de materiais e linguagens e pelas práticas colaborativas. No catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Hélio Oiticica redige, assim, uma espécie de manifesto pós-neoconcreto. Resumindo as principais tendências poéticas presentes naquela exposição, Oiticica defende uma linguagem universal, a acessibilidade a um público alargado, o anulamento das fronteiras entre diferentes áreas, a construção de novos objetos perceptivos e penetração de situações-limite, a crítica social e política e a sua conjugação com o experimentalismo.

Raymundo Colares estreou-se na cena artística na exposição *Nova Objetividade Brasileira* e destacou-se na cena experimental da arte brasileira dos anos 1960, expandindo igualmente a prática da pintura para novos suportes e materiais. Na sua obra destaca-se uma narrativa visual que se fragmenta no espaço, a geometrização do espaço pictórico e a justaposição de perspectivas, movimentos e planos de cor.

As páginas de cor multidirecionais dos seus conhecidos *Gibi*, livros de artista criados a partir de 1968 que se afastam dos livros tradicionais devido à ausência de textos e imagens, assemelham-se a uma pintura manuseável que apela a sentidos habitualmente menos solicitados, como o tato. Para se “ler” o livro, este tem de ser manuseado, o que solicita uma interação mais direta e física. Os livros são construídos apenas através de cortes e dobras, sem nenhuma imagem desenhada ou pintada, pelo que a nossa relação com esta obra é de pura visualidade. Estes *Gibis* são, com efeito, construídos com papéis recortados de diferentes tamanhos, cores, texturas e formatos, enfatizando a importância das relações cromáticas entre os diferentes papéis utilizados. O contraste é evidenciado pelas áreas de cor uniformes, havendo uma clara delimitação do princípio e do fim de cada cor. Onde acaba uma, começa a outra. Alguns livros têm apenas duas cores, outros surgem como autênticas homenagens à *Homage to the Square* de Josef Albers. Ao leitor é induzida uma participação ativa, uma manipulação do objeto que implica sentir a textura do papel, virar as páginas de cor e explorar distintas possibilidades de articulação de novos planos. A experiência da leitura muda de acordo com a vontade do leitor, havendo a oferta de múltiplas narrativas e possibilidades. Há, por essa razão, uma arbitrariedade inerente a esse desejo do leitor. As figuras geométricas formadas pelo papel recortado são alternadas com a sobreposição de páginas com elementos vazados. A importância dada à cor, à forma e à geometria relaciona-se, na verdade, com uma tendência construtiva da arte brasileira. A sequência final tem um desenho composto por fragmentos de diversas páginas, havendo a adição de momentos sucessivos e a sobreposição de camadas de cor, como se de uma pintura convencional se tratasse. O cuidado da composição destes cadernos manuseáveis passa, precisamente, pela escolha dos diferentes papéis, das suas texturas, cores e tons e pelo caleidoscópio de formas que se alteram conforme o virar das páginas. O movimento acaba por estar no centro do trabalho, algo que já acontecia nas pinturas de carroçarias de autocarros ou outros meios de transporte que Colares fazia.

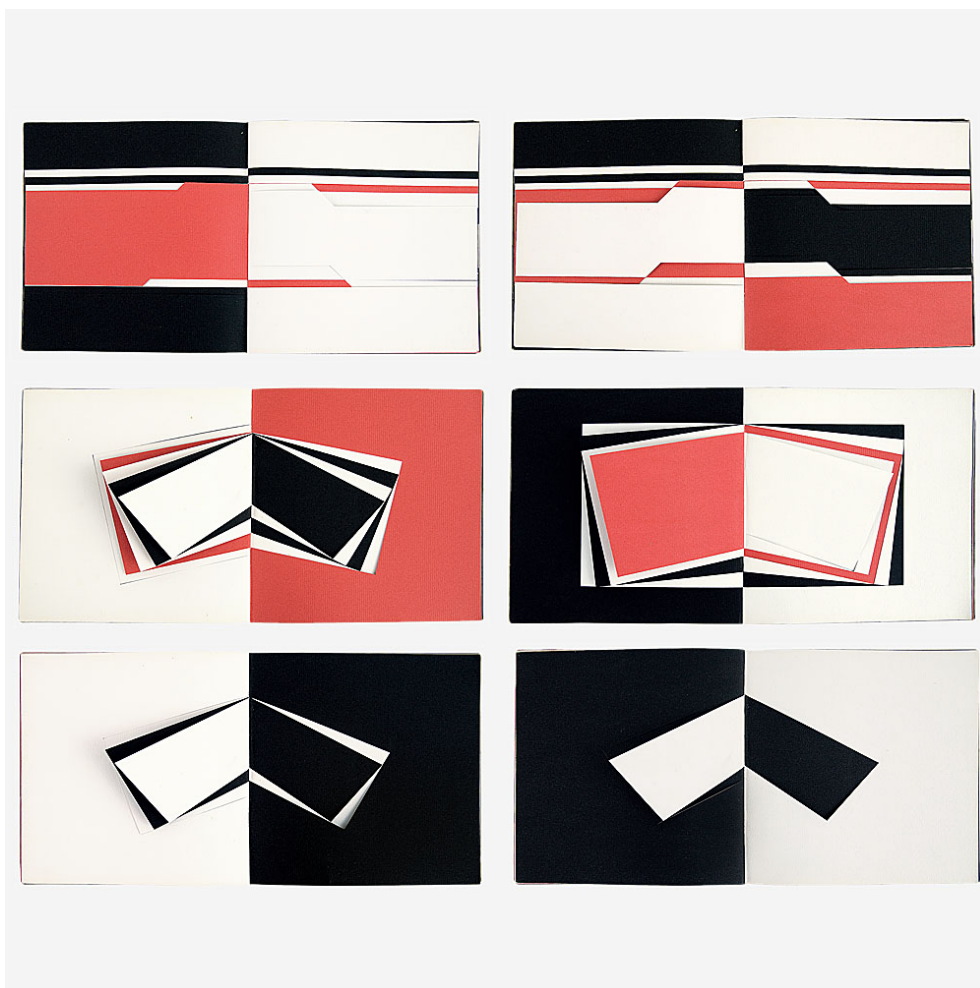


Fig. 41 – Raymundo Colares, *Gibi*, 1971. Papel recortado.



Fig. 42 – Raymundo Colares, *Gibi* exposto no Museu de Arte Moderna de São Paulo em setembro de 2010, curadoria de Luiz Camillo Osorio.

Anne Ring Petersen (2013) refere que o objeto híbrido que resulta da expansão da pintura para o espaço real espelha a própria hibridização que caracteriza a era da

globalização e multiculturalismo, bem como as consequentes identidades política, económica e cultural. Para esta autora, depois de uma atenção primordial dada à escultura, nos anos 1960 e 1970, onde se destacava um repensar da relação do trabalho com o espaço e o lugar; e de uma onda de pintura figurativa e neoexpressionista em finais dos anos 1970 e anos 1980 – que críticos como Hal Foster não consideravam um renascimento da pintura mas sim um regresso à tradição coadunado com o neo-conservadorismo político dessa década – a genuína mudança surgiu nos anos 1990. Não se tratou de uma mudança no sentido de a pintura reclamar a sua histórica posição como disciplina líder, mas no sentido de a atenção ter-se desviado das limitações da pintura para as suas possibilidades: “(...) people recognised that painting could function as a flexible medium in keeping with the times and on a pair with ‘the new media’.”¹¹⁵ Mas, para esta autora, a mudança mais significativa no campo da pintura ocorreu nos últimos quinze anos:

A remarkable number of painters have begun to explore the possibility of developing painting in a third direction and redefining what ‘space’ is in relation to painting. Today, much of the experimental energy is put into exploring the *spatiality* of painting, not as a product of illusionism, but as something physical and tangible.¹¹⁶ (Petersen, 2013: 126)

A autora fala, assim, de uma investigação, por parte dos pintores, da pintura numa relação com os objetos, com o espaço, com o lugar e o quotidiano, expandindo-a física e conceptualmente. Durante este processo, há também uma transformação da relação entre a pintura e o espectador, e entre a pintura e o espaço expositivo, as instituições de arte, o mercado e vários outros contextos para a obra de arte.

A artista alemã Katharina Grosse, nascida em 1961, enquadra-se neste grupo de artistas contemporâneos que realiza projetos de larga escala enquadráveis na noção de campo expandido da pintura, associado à interseção entre pintura e arquitetura. Grosse utiliza a arquitetura como suporte para pinturas monumentais que absorvem o espectador, refletindo uma atenção dada ao cruzamento entre espaço, cor e forma. As suas instalações pictóricas no espaço arquitetónico pressupõem um ponto de vista mutável por parte do espectador, sendo que este pode, literalmente, entrar nas pinturas de Grosse. Petersen (2013) fala-os no modo como a artista funde a sintaxe da pintura com a sintaxe da instalação *site-specific* de modo a transformar o significado do suporte, que neste caso é a arquitetura que a artista pinta e os objetos que ela transporta para o espaço. A própria artista refere que a pintura que faz na arquitetura evoca um espaço ilusionista que segue regras diferentes das do espaço construído. A pintura desestabiliza oticamente o canto de uma sala, fazendo com que este pareça suave ou dissolvido, tal como descrito pela artista: “I intended to show painting’s independence of the support’s coherence, i. e. the architectural structure.”¹¹⁷

¹¹⁵ As pessoas reconheceram que a pintura poderia funcionar como um meio flexível de acordo com os tempos e a par dos ‘novos *media*’.

¹¹⁶ Um número notável de pintores começou a explorar a possibilidade de desenvolver a pintura numa terceira direção e redefinindo o que é o ‘espaço’ em relação à pintura. Hoje, grande parte da energia experimental é colocada em explorar a espacialidade da pintura, não como um produto de ilusionismo, mas como algo físico e tangível.

¹¹⁷ Grosse, Katharina (2013). *The Poise of the Head und die anderen folgen*. In PETERSEN, Anne Ring. (ed.) (2013) *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, p. 103.

Eu pretendia mostrar a independência da pintura em relação à coerência do suporte, ou seja, da



Fig. 43 – Katharina Grosse, Instalação pictórica na Ikon Gallery, Birmingham, 2002.

Outros artistas, de gerações mais recentes, incorporam na sua prática estratégias de expansão e hibridização da pintura, seja através da criação de objetos de uma forte componente arquitetônica, seja através da criação de ambientes penetráveis e experimentáveis: Liam Gillick, artista inglês nascido em 1964, estende ao conjunto do seu trabalho uma relação profícua com a arquitetura, sem abandonar uma forte componente pictórica, quase sempre inseparável do uso arrojado da cor e da sua interseção com a ideia de pintura enquanto objeto. Gillick apresenta um conjunto de trabalhos arquiteturalmente orientados e inspirados, apontando para uma geometria clara e utilizando comumente folhas de plexiglas de cores vibrantes e alumínio para construir essas estruturas arquitetônicas.

Martin Pfeifle, nascido em 1975 em Estugarda, é um artista que transporta a pintura e as intervenções cromáticas para o espaço da arquitetura, de modo a criar ambientes interativos onde o espectador, enquanto percebe a estrutura do espaço, entra na pintura e absorve as propriedades físicas dos objetos. As especificidades do lugar são o material de trabalho para o artista, que se serve desse contexto para o transformar e proporcionar uma soma de experiências a quem entra no espaço expositivo. As intervenções espaciais de Pfeifle com cores fortes alteram efetivamente a estrutura arquitetônica, tornando as paredes planas irregulares, curvas, adulteradas, capazes de colocar em questão a identidade do lugar onde encontram.



Fig. 44 – Liam Gillick, *Complete Bin Development Series*, 2013. Vista da exposição *For the doors that are wedded shut*, Kerlin Gallery, Dublin, agosto de 2013.



Fig. 45 – Martin Pfeifle, *Rotemarcha*, 2010. Tiras de fita em seis diferentes tons de vermelho. Antiga abadia imperial de Aachen-Kornelimünster, North Rhine-Westphalia, Alemanha.

Tobias Rehberger (1966), artista alemão que se afirmou ao longo dos anos 1990, mantém, no conjunto da sua obra, uma reincidência na criação de esculturas ou instalações que se assumem como objetos utilizáveis ou ambientes integrados, convidando a uma participação física do espectador. Trata-se de objetos que combinam, frequentemente, elementos pictóricos e arquitetónicos que procuram envolver as pessoas que percecionam e utilizam a obra.

Mutter 81%, obra de 2002 pertencente à coleção do Museu de Serralves, faz parte de uma série de obras que o artista concebe como maquetes de arquitetura, estruturas penetráveis que convidam o espectador a experimentar, relaxar, divertir-se, libertar-se de qualquer intenção de interpretação conceptual da obra e dissolver a distância que, comumente, existe entre o artista e o espectador. As cores vivas utilizadas no elemento opaco, feito de tecidos e recipientes Tetra Pak, em diálogo com o rigor geométrico da estrutura envidraçada, e ainda o contraste entre os materiais utilizados, transformam o trabalho num objeto híbrido entre a pintura, a escultura, a instalação e a arquitetura. Neste caso, a arquitetura é, efetivamente, penetrável e utilizável. Rehberger considera que uma obra de arte pode ser um objeto com uma utilidade efetiva, seja como ferramenta de definição cultural, seja como criadora de alegria na parede acima do sofá de casa. Em *Mutter 81%*, o convite a entrar, relaxar e desfrutar da obra de uma forma descomprometida acentuam essa ideia de criação de várias funções para a obra de arte, não necessariamente articuladas com a sua conceptualização.



Fig. 46 – Tobias Rehberger, *Mutter 81%*, 2002. Metal, papel plastificado, tecido, acrílico, madeira, fita adesiva. 280 x 700 x 570 cm. Museu de Serralves, Porto.

A exposição *Painter, painter*, realizada em 2013 no Walker Art Center, Minneapolis, incluiu uma seleção de artistas vivos que responderam à materialidade e carácter aberto do meio da pintura, bem como à fluidez do papel do artista como pintor, tal como descrito por Jehra Patrick (2013). Patrick fala de uma época de ontologias ilimitadas onde estes pintores centram as suas práticas em fortes bases de *atelier* e evidenciam o olhar para movimentos históricos, mas em simultâneo mostram um contínuo interesse nas possibilidades materiais da pintura, incorporando frequentemente as qualidades de disciplinas adjacentes. A autora enquadra esta ação e atitude num diálogo sobre a pintura que nunca deixou de existir, revelando tendências sincrónicas dos pintores e representando interesses que se sucedem a nível nacional e internacional. Patrick faz, ainda, referência à crítica de Roberta Smith no *New York Times*, em junho de 2012, sobre cinco exposições inauguradas em Chelsea que focaram o modo como a pintura se pode fundir com a escultura ou a arte conceptual e produzir híbridos pictóricos que podem nem sequer envolver a tinta. É neste artigo que Roberta Smith é perentória ao afirmar que a pintura não está morta e se refere à pintura como progressivamente mais elástica, infinitamente absorviva e quase tão antiga como a humanidade.

São vários os artistas contemporâneos que expandem e tornam elástica a prática da pintura, tornando-a permeável a questões próprias da arquitetura, das especificidades do espaço, do lugar e da paisagem e a uma intenção de a transformar num objeto capaz de proporcionar uma experiência física e diversificada.

Ring Petersen denota que, se até aos anos 1970 a pintura usualmente prolongava o domínio tradicional da pintura figurativa, ou explorando as possibilidades da pintura abstrata ou apropriando-se de imagens da cultura popular e dos *mass media*, hoje um número considerável de pintores começa a explorar as possibilidades de alargamento daquilo que define o espaço em relação à pintura. Daqui surgem novas possibilidades de transformação da pintura num trabalho tridimensional e de exploração das relações da pintura com o seu contexto físico e semiótico. Surgem trabalhos de instalação baseados no *médium* da pintura onde a obra se relaciona de um modo muito específico e interativo com o contexto e o observador.

A *pintura fora de si* surge, assim, no âmbito de uma transformação conceptual e material do objeto da pintura, do reconhecimento de um conjunto de significados que a mesma produz na sua relação com o espaço e com o contexto e na perceção da experiência progressivamente mais interativa que ela suscita ou proporciona.

Em todos os casos, a pintura sobrevive e pode, enfim, estar permanentemente enquadrada por princípios que a definem e caracterizam desde sempre.

(...) even in an age dominated by technical reproduction media, there is still a need for 'painting' and a general recognition that there is some kind of particularity to painting, even though this particularity has become increasingly difficult to define.¹¹⁸
(Petersen, 2013: 21)

Voltando ao interessante texto de Mark Titmarsh (2006) sobre o campo expandido da pintura, o autor coloca a pertinente questão:

¹¹⁸ Mesmo numa época dominada pelos meios de reprodução técnica, ainda há uma necessidade de 'pintura' e um reconhecimento geral de que há algum tipo de particularidade na pintura, mesmo que esta particularidade se tenha tornado cada vez mais difícil de definir.

If painting has broken free of its traditional boundaries and can incorporate video, photography, installation, architecture, social relationality, how do we identify it as opposed to other practices that have also expanded, such as expanded sculpture, expanded film, video installation, conceptual photography, deconstructed architecture and so on?¹¹⁹ (Titmarsh, 2006: 29)

Talvez a resposta resida na ausência de uma obrigatoriedade de distinguir as disciplinas artísticas, ou no perigo que decorrerá de procurar fazê-lo, uma vez que algumas particularidades serão sempre desvalorizadas ou esquecidas nessa ação de categorização. Como coloca Titmarsh em comparação, Kaprow respondeu a esta questão de modo simples e eficiente: as fronteiras entre as disciplinas já não têm significado, sendo cada artista, simplesmente, um artista a fazer arte. Por outro lado, Mel Bochner afirmou que sem a história da prática da pintura como passado e fundo do seu trabalho, este torna-se num conjunto de gestos sem sentido. Esta dualidade é interessante de verificar e comparar. Talvez não seja necessário abdicar de um passado e de uma história para situar a prática artística num campo intermédio, ou indefinido, que, eventualmente, perderá alguma da sua identidade. Através da experiência individual de cada um, intersetada com as contribuições externas e provenientes da comunicação com outros modos de pensar, cria-se um tipo de arte que não tem de se enquadrar num campo específico. Evidentemente, a formação do artista dificilmente se dissociará da sua prática e pode estar intrinsecamente presente. Algo que, por exemplo, não seja reconhecível como pintura, pelo menos segundo os parâmetros mais convencionais, pode estar profundamente conectado com a pintura:

The challenge now is to identify the shiver of painting within a convergence of materials and practices, or to be able to see a building, an installation or photograph within the discourse of painting.¹²⁰ (Titmarsh, 2006: 30)

No que diz respeito à específica interseção entre a pintura e a arquitetura mediante um campo expandido da primeira e uma versão desconstruída, ficcional e disfuncional da segunda, o resultado é um campo intermédio onde o espectador é, quase sempre, convidado a entrar na pintura ou perceber a arquitetura segundo princípios primordialmente visuais e físicos. Segundo Paulo Venancio Filho (2012), a relação contemporânea entre pintura e arquitetura é uma das relações decisivas da contemporaneidade. A espacialidade invadiu, efetivamente, as artes visuais, como referido por Delfim Sardo (2010), e com esse crescente interesse por parte dos artistas surgiu uma renovada relação entre artistas e arquitetos, uma partida para projetos transdisciplinares e uma permeabilização do campo artístico com questões provenientes do mundo da arquitetura, transportando, igualmente, a obra para o contexto da cidade e da vida real. A pintura alargou os seus campos de atuação e passou a apresentar-se nos mais diversos contextos, através de distintos processos, técnicas, meios e materiais, mostrando objetos pictóricos em ambientes e enquadramentos surpreendentes.

¹¹⁹ Se a pintura se libertou das suas fronteiras tradicionais e pode incorporar o vídeo, a fotografia, a instalação, a arquitetura, as relações sociais, como é que a vamos identificar em relação a outras práticas que também se expandiram, como a escultura expandida, o cinema expandido, a vídeo-instalação, a fotografia conceptual, a arquitetura desconstruída e por aí em diante?

¹²⁰ O desafio, agora, é identificar a noção de pintura mediante uma convergência de materiais e práticas, ou ser capaz de ver um edifício, uma instalação ou uma fotografia dentro do discurso da pintura.

Colour, composition, form, texture, luminosity and flatness were once the indivisible atoms of painting. (...) Those primary elements of painting are not lost but function independently or as radical hybrids. Colour in the form of large quantities of dried paint can become a graspable solid rather than an infinitely thin surface. (...) The surface of paint becomes a place rather than a window or a barrier. At the surfacing of painting objects gather and events take place.¹²¹ (Titmarsh, 2006: 32)

A pintura surge, assim, como um lugar. Nela os objetos ganham força e acontecem coisas para além da superfície, do plano, da textura, da cor e da forma. A pintura convida o espectador a ser protagonista da obra, oscilando entre diversos pontos de vista que rompem com a perspetiva pictórica tradicional e movimentando-se no espaço. Convida o observador a consciencializar-se da sua relação com o próprio espaço onde se encontra. Do plano ao espaço, a pintura assume uma componente corpórea, volumétrica, espacial, performativa e, respondendo a Julian Opie (que afirmou que o que gostaria mesmo era de fazer uma pintura e, depois, caminhar nela), oferece a efetiva possibilidade de entrarmos na pintura e a percorrermos. As paredes brancas da arquitetura surgem, comumente, como suporte preferencial para a pintura ou como ponto de partida para a criação de instalações pictóricas que obedecem às especificidades do lugar. As barreiras entre a pintura e o mundo que a rodeia, e mais especificamente a arquitetura, são dissolvidas e há uma conexão real entre a obra e os seus contextos, sendo que a experiência do espaço está intrinsecamente ligada ao uso, ao movimento, ao exercício dos sentidos, à envolvimento e à experimentação. Ainda assim, ou apesar deste lugar novo para a pintura e do modo como a sua identidade se dilui num contexto de práticas híbridas e multidisciplinares, a pintura sobrevive enquanto pintura, sem mais. Pode assumir diferentes modos de dar forma a uma ideia, apresentar-se através de distintas estratégias representacionais, visuais e de produção de significados, mas o lado pictural é, quase inequivocamente, distinguível e passível de ser evidenciado.

Num mundo de contaminações, pluridisciplinares, a pintura tem vindo a assumir, todos o sabemos, uma especial e particular importância. Por isso, é possível observar, qualquer que seja o contexto, a situação da pintura enquanto forma de um problema, ou a situação da pintura enquanto fundo de uma solução. (Quadros Ferreira, 2014: 151)

Na sua relação com a arquitetura, e no modo como concretiza essa intenção de contaminações pluridisciplinares, a pintura encontra novas estratégias de reinvenção e transformação. Já em 1981, George Weissman escrevia, na publicação da The Architectural League, *Collaboration: Artists & Architects*, que a arte e a arquitetura se complementam e que, juntas, formam as estruturas físicas e estéticas do nosso carácter social.

Os arquitetos passaram a importar-se com as atmosferas criativas e os ambientes estimulantes, enquanto os pintores sentiram a necessidade de envolver o seu trabalho na paisagem, na cidade, na rua, na arquitetura e no meio ambiente, aproximando-o das pessoas e estimulando de modo mais direto os seus sentidos. Mediante esta intenção,

¹²¹ Cor, composição, forma, textura, luminosidade e o carácter plano foram uma vez os átomos indivisíveis da pintura. (...) Esses elementos primários da pintura não estão perdidos, mas funcionam de modo independente ou como híbridos radicais. A cor sob a forma de grandes quantidades de tinta seca pode tornar-se um sólido que se pode agarrar em vez de uma superfície infinitamente fina. (...) A superfície da tinta torna-se num lugar, em vez de uma janela ou de uma barreira. Na superfície da pintura reúnem-se objetos e acontecem eventos.

a pintura continua a reinventar-se e a refazer-se e continua a haver muito que mostrar e dizer: “A pintura que falta é a próxima pintura a ver e fazer.” (Sabino, 2014: 270).

2. A cor depois da teoria

Colour is one of the elements of life, no less so than water or fire,
a raw material just as useful as grain.¹²²

Poderá haver um consenso possível mediante o cruzamento da vasta literatura publicada sobre o tema da cor, talvez um dos assuntos mais multidisciplinares e transversais a distintas áreas do pensamento: o de que se trata, assumidamente, de um assunto não consensual. A cor possui um carácter assumidamente subjetivo, relacional, ambíguo e vulnerável, dificultando a produção de um conhecimento inequívoco e universal em torno da mesma. Ainda assim, o tema da cor é abordado, teorizado e experimentado mediante diversas perspectivas, abordagens e aproximações, provenientes de distintas áreas do conhecimento cujos contributos se interseitam e complementam. Mediante uma necessidade de sistematizar e cruzar esses contributos, a verdade é que, não raras vezes, percebemos que eles se contradizem e se anulam, tornando o discurso sobre a cor fragmentário, plural e consistentemente conectado com experiências individuais. Mais do que interdisciplinar, a cor surge como um elemento sem disciplina, ou difícil de disciplinar. Permanece, de modo constante, no campo da volatilidade, da incerteza e de uma dicotomia entre o fascínio e a negação do seu valor na arte.

Como afirmado na introdução deste texto-investigação, o enfoque principal do trabalho não reside no tema da cor segundo uma aceção generalizada e abrangente. Apesar de o primeiro impulso para a escolha de um tema, conectado e comprometido com a minha prática artística, ter passado, numa fase inicial, exclusivamente pela cor, tornou-se rapidamente evidente a necessidade de particularizar esse impacto e ação da cor no meu trabalho. Essa especificação passou pela consciência de que a cor ganha protagonismo, na minha prática, mediante a sua interseção com um processo simbiótico entre as linguagens pictórica e arquitetónica. Assim, interessa olhar para a cor como elemento visual expressivo capaz de transformar significativamente as relações espaciais, compositivas e percetivas de objetos muito específicos, onde, primordialmente, a pintura está *fora de si*, ou a manter uma conversa com a arquitetura. Neste sentido, a abordagem ao tema da cor, que acontece nesta segunda parte do trabalho, passa por um enquadramento da sua natureza e influência nas noções de manipulação, prática, intuição, experimentação e propensão para a tentativa e para o erro, inerentes a um processo criativo que se reavalia, refaz e reposiciona constantemente. Através desta reflexão, pretende-se contribuir para um questionamento e enquadramento do papel da cor nas práticas artísticas contemporâneas, à medida que se cruzam exemplos significativos que informam e constituem um contexto para o meu próprio trabalho. Naturalmente, mediante esta necessidade de pensar e situar a cor na contemporaneidade, tornam-se fundamentais algumas notas contextuais e históricas, um olhar para o passado da cor e para as

¹²² Fernand Léger, *Fonctions de la peinture* (Paris, 1965). In HEER, Jan de (2009). *The Architectonic Colour – Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: OIO Publishers, p.10.
A cor é um dos elementos da vida, não menos do que a água ou o fogo, uma matéria-prima tão útil como o grão.

principais teorias que traçaram o seu percurso, de modo a enquadrar e situar o seu discurso: não nos interessa falar sobre ela sem perceber por onde ela passou.

Vimos que Anne Ring Petersen (2013) destacou dois posicionamentos contemporâneos diferenciáveis em relação à pintura, simultaneamente esgotada e inesgotável: uma atitude, herdada dos anos 1960, encara a pintura como uma instituição ultrapassada que não rompeu com as raízes do Modernismo nem com a tradição da pintura de cavalete; a outra, mais positiva, defende que a pintura continua com força, integrada num campo híbrido de uma ilimitada diversidade de expressões. Talvez possamos transferir esta dicotomia para o discurso e a manipulação da cor, e igualmente para o seu significado na contemporaneidade: se, por um lado, o preconceito da cor parece sobreviver até aos dias de hoje, indo ao encontro do conceito de cromofobia definido por David Batchelor em 2000 e colocando a cor num campo inútil, decorativo, acessório, excessivo, perigoso ou excêntrico; por outro lado, defende-se que a cor é, hoje, usada de modo mais arrojado e livre do que alguma vez aconteceu (Zelanski, 2009: 11). Para além disso, é possível reconhecer que a cor teve uma presença muito mais significativa em alguns momentos da história, nomeadamente em exemplos contemporâneos, do que aquilo que está documentado ou reconhecido. É neste contexto que veremos como Sherrie Levine ou Damien Hirst se assumem como coloristas ou como Donald Judd também demorou a ser reconhecido como um dos grandes coloristas do século XX. Briony Fer (2008) justifica este facto afirmando que os efeitos históricos da cor tendem a não ser imediatos e a atrasar-se. Mas é possível encontrar a cor, tratada de um modo específico e privilegiado, nos contextos mais improváveis e com papéis distintos dos que, habitualmente, lhe são atribuídos, tais como o seu carácter expressivo, simbólico ou decorativo. A cor pode ser, ela mesma, um conceito e, tal como afirmou David Batchelor, trabalhar sobre a cor não é o mesmo que trabalhar com a cor. Em última instância, será o trabalhar com a cor que permitirá uma aproximação mais fidedigna a um possível entendimento do que ela é. Numa perspetiva histórica, sabemos que a cor exerceu um grande fascínio sobre artistas das mais diversas gerações, origens, locais e períodos, umas vezes de um modo assumido, reconhecido e refletido, outras vezes, talvez, de um modo inconsciente. Paulo Reis (2006) afirma que a batalha dos pintores foi sempre a de transformar a cor em sentido, reconhecendo a sua evidente importância em vários momentos da história da arte:

Podemos traçar uma linhagem de coloristas desde Ticiano a Gauguin; desde Rubens a Matisse; desde Ingrès a Rothko; desde Mondrian a Daniel Buren, e constataremos que, desde o Renascimento até o Contemporâneo, a cor nunca abandonou a pintura, tornando-se mesmo questão em seu cerne. (Reis, 2006)

Apesar da importância fulcral do tema da cor para este trabalho, mantém-se a convicção de que o estudo não pretende ser sobre a cor, pelo menos mediante uma abordagem generalizada que se proponha debruçar-se sobre as mais diversas particularidades do tema. Não se pretende pensar os seus efeitos psicológicos, físicos, fisiológicos, simbólicos ou emotivos, por exemplo. Não se pretende explicar e comparar as diversas teorias que foram surgindo ao longo dos séculos. Pretende-se, sim, conhecer o que acontece à cor depois da teoria e depois de todas as tentativas de análise mais ou menos sistematizada das suas especificidades físicas, percetivas e fenomenológicas.

Este capítulo pretende localizar a cor em alguns projetos contemporâneos, focando especificamente o uso privilegiado da cor em obras que, de algum modo, cruzam a

pintura e a arquitetura. Centra-se, por isso, na prática, no ato de fazer coisas e imagens e em objetos artísticos muito específicos, onde a pintura e a arquitetura se permeabilizam, muitas vezes, através da própria cor. Ainda assim, ou precisamente por essa razão, interessa começar por pensar o lugar da cor na contemporaneidade, cruzando uma breve perspectiva histórica com o seu papel na arte e na arquitetura de hoje. Interessa, ainda, procurar compreender ou problematizar o impacto das diversas teorias da cor na prática artística, equacionando a sua possível valorização e aplicação, ou desvalorização e esquecimento voluntário, nas práticas artísticas contemporâneas. Vale a pena procurar, então, responder à questão que Ann Temkin (2008) colocou a propósito da referencial exposição, centrada no tema da cor, que comissariou no MoMa em 2008, *Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today*: “What defines colour after colour theory?”¹²³

Com efeito, o que define a cor, hoje, depois de séculos de teorização sobre a mesma? É possível reconhecer e destacar uma efetiva aplicação prática das teorias da cor por parte dos artistas ao longo da história? Que artistas assumem, hoje, um uso privilegiado e diferenciado da cor na sua prática e quantos deles escrevem e refletem sobre ela e sobre o seu potencial transformador no processo criativo? A cor ganha protagonismo em determinadas práticas, contribuindo significativamente para os resultados percetivos do objeto artístico, ou prevalece o preconceito da cor que David Batchelor evidenciou? Em que medida a cor é relevante na prática dos artistas contemporâneos, como se relacionam com ela, como a assumem (se a assumem), e de que modo a cor pode ser manipuladora da construção dos objetos artísticos? Que lugar a cor ocupa na arte contemporânea – enquanto tema, conceito, meio, matéria, elemento central da prática artística ou base do processo criativo? Interessa procurar saber o que se diz sobre a cor atualmente e como é que os artistas se relacionam com essa informação, com a cor em geral e com a relevância ou irrelevância que lhe conferem.

A cor permeabiliza diversos e inúmeros aspetos da nossa vida, não deixando de conter uma série de incógnitas e questões por responder. A procura no sentido de definir como experienciamos a cor foi já traduzida de formas diversas, muitas vezes não complementares e não consensuais. O tema da cor é, efetivamente, abordado sobre variadas perspetivas: estuda-se, pensa-se e escreve-se sobre a cor na pintura, na arquitetura, no *design*, na fotografia, no cinema, na literatura, na moda ou na música. Para além das artes, aborda-se a cor sob uma perspetiva científica, fisiológica ou psicológica. Relaciona-se a cor com o espaço, a luz, a matéria, o contexto, a perceção, o tempo, a cultura, a simbologia, a comunicação, a ergonomia, a estética ou a identidade. Talvez a questão pertinente atual se traduza em como concretizar esse conhecimento, ou como ficar à margem dele e contorná-lo, no contexto da prática artística. Como usar, explorar e dar sentido ao conhecimento já adquirido? Como relacionar e interligar a perceção, entendimento e teorização da cor com o uso e experimentação da mesma?

Prevalece a pertinente questão de Ann Temkin, à qual vale a pena tentar responder através de uma abordagem a exemplos práticos da contemporaneidade: o que define a cor depois da sua teoria? Talvez possamos começar por nos apropriar das prévias questões similares de Rudolf Arnheim:

¹²³ O que define a cor depois da teoria da cor?

Já alguém examinou sistematicamente (...) os valiosos métodos empíricos desenvolvidos por estilistas, cenógrafos, *designers* e decoradores? E de que modo encaram os pintores das diversas épocas os fenómenos de contraste e constância ou do efeito da cor e claro-escuro na profundidade? (Arnheim, 1997: 33)

Arnheim responde com a afirmação: “Tudo isso é *terra incognita*”. Hoje, podemos concordar com o autor no sentido de não haver estudos sobre campos tão dúbios como o das escolhas intuitivas relacionadas com a cor ou de uma efetiva aplicação prática das diversas teorias da cor que foram surgindo ao longo dos séculos. Podemos, também, pensar que esse seria um esforço inútil ou desnecessário e que, se estamos mediante o lado da prática e do fazer, podemos tentar responder a essas questões através dos resultados da prática em si e das vantagens da experimentação continuada. Talvez não seja necessário estudar estes fenómenos ou escrever sobre isso mas, em simultâneo, pode ser interessante sistematizar alguns aspetos indomáveis da cor. Perceber, de modo essencial, em que lugar a mesma se encontra e que especificidades suas crescem, intensificam-se e produzem novos significados através da reflexão.

Mediante uma necessária e breve perspetiva histórica, constatamos que são vários os autores incontornáveis que iniciam os seus estudos sobre o assunto da cor sublinhando a referida complexidade inerente ao seu carácter inconclusivo, ambíguo e propenso à divergência: sabemos que uma cor nunca é vista como o é fisicamente e que é o meio mais relativo da arte (Albers, 1976: 1), a mesma cor em diferentes contextos deixa de ser a mesma (Arnheim, 1988: 351) e falar de cores é uma inevitável ocasião para mal-entendidos (Aumont, 1994: 10). Mas tal como Aumont acrescenta, a cor, por muito subjetiva que seja, faz parte integrante da nossa experiência do mundo. Ann Temkin (2008) faz, igualmente, uma reflexão sobre o facto de muitas classificações e teorias antes assumidas como imutáveis e irrefutáveis serem agora entendidas como dependentes de escolhas pessoais ou, simplesmente, do contexto histórico, tornando-se enfraquecida a necessidade de pensar e organizar a cor hierarquicamente: “The history of color, it turns out, abound in subjectivities.”¹²⁴ (Temkin, 2008: 17). Também em 2008, Briony Fer contrapôs duas opiniões conflituosas sobre o funcionamento da cor: num polo, a cor é vista como subjetiva, intuitiva, expressiva, traduzida numa linguagem de sentimentos e emoções estéticos; no outro polo, a cor é objetiva, científica e sistemática (Fer, 2008: 28).

Com efeito, uma das implicações inerentes à tentativa de análise das teorias da cor, inseridas no contexto da arte e percepção visual, reside no facto de a maior parte das questões levantadas por esses estudos não ser suficientemente conclusiva ou capaz de proporcionar concordância ao nível das opiniões e ideias de artistas, professores ou teóricos. Uma das justificações para esta dimensão vulnerável e inconstante reside no facto de as cores estarem submetidas às variações ambientais e serem mutáveis por influência das mesmas: a configuração é quase inteiramente insensível às mudanças de claridade ou cor do ambiente, enquanto a cor local dos objetos é a mais vulnerável a esse nível, tal como refere Rudolf Arnheim em *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora* (1988). John Ruskin, citado por Arnheim, fornece exemplos: cada matiz de uma pintura é alterado por qualquer outro que seja colocado em qualquer parte de uma obra de arte. O que era quente primeiramente torna-se frio quando uma cor mais quente é introduzida e o que era harmonioso torna-se discordante através da introdução de novas cores. Este processo de autêntica

¹²⁴ A história da cor, verifica-se, abunda em subjetividade.

relatividade e mutabilidade remete-nos para uma relação de dependência que determina em absoluto a composição. A suscetibilidade a este tipo de transformação e variabilidade residente nas cores dificulta a nossa percepção precisa das opções realizadas pelo próprio artista. John Gage (1993: 13), por sua vez, cita Platão, referindo-se a uma incerta descrição da natureza das cores:

Nosotros no vemos ninguno de los colores en su verdadera pureza, sino que todos están mezclados; si no están mezclados con otro color, están mezclados con rayos de luz o con sombras, de manera que nos parecen diferentes a como son. Por tanto, las cosas tienen un aspecto distinto según se vean a la sombra o a la luz del sol, con una iluminación intensa o suave, según el ángulo desde el que se contemplan y de acuerdo con otras variaciones.¹²⁵

Michel-Eugène Chevreul, nascido em 1786 em Angers, França, foi um químico que começou por ser assistente de Nicolas Vauquelin no Museu de História Natural, altura em que isolou várias substâncias coloridas de madeiras que se viriam a tornar ingredientes para corantes comerciais. Por volta de 1820, a *Royal Tapestry Manufactory* em Les Gobelins (Paris) contratou Chevreul, que se tornou diretor da fábrica. As tapeçarias de grandes dimensões exigiam o trabalho de uma grande equipa de artistas, tintureiros, tecelões e aprendizes que, muitas vezes, depois de um ano de trabalho numa tapeçaria, reparavam que as cores não estavam a ficar exatamente como o esperado ou desejado. E os próprios clientes começaram a queixar-se da falta de vigor das cores. Era esta questão fulcral, no que diz respeito às relações cromáticas, que Chevreul queria resolver, embora inicialmente ele não tivesse consciência de que se tratava de uma questão de combinação de cores:

He noticed that when his weavers put certain colors next to other colors they seemed to change. Madder red next to orange looked duller than the same madder red next to purple. And blacks seemed so different when they were next to blues rather than yellows or reds that clients were complaining that the dyes were off.¹²⁶ (Finlay, 2014: 74)

Chevreul investigou a matéria-prima e as fontes dos pigmentos, mas acabou por descobrir que o problema residia nas combinações de cores, tratando-se, por isso, de um problema ótico, em vez de químico. Demonstrou, depois disso, que cada cor tem a sua cor complementar, sendo que o contraste entre cores complementares é aquilo que as faz parecer destacar-se numa composição. Mas, se a cor complementar do azul é o laranja, a cor complementar de um azul pálido é um laranja igualmente pálido e, se a cor complementar do vermelho é o verde, a cor complementar de um vermelho escurecido é um verde com a mistura da mesma quantidade de preto. Assim, em 1839 Chevreul publicou *The Laws of Contrast of Color*, criando vinte e um círculos

¹²⁵ Nós não vemos nenhuma das cores na sua verdadeira pureza, apenas que todas estão misturadas; se não estão misturadas com outra cor, estão misturadas com raios de luz ou com sombras, de maneira que nos parecem diferentes de como são. Portanto, as coisas têm um aspeto diferente conforme se vêem à sombra ou à luz do sol, com uma iluminação intensa ou suave, segundo o ângulo do qual se contemplan e de acordo com outras variações.

¹²⁶ Ele reparou que quando os seus tecelões colocavam determinadas cores ao lado de outras cores, as primeiras pareciam mudar. O vermelho *madder* ao lado do laranja parecia mais aborrecido do que o mesmo vermelho *madder* ao lado do roxo. E os negros pareciam tão diferentes quando estavam próximos dos azuis em vez de próximos dos amarelos ou vermelhos, que os clientes queixavam-se de que os pigmentos estavam errados.

cromáticos e dividindo-os em cores quentes e cores frias. Descobriu vários tipos de contraste de cor e formulou a lei dos contrastes simultâneos: as cores influenciam-se mutuamente quando justapostas, cada uma impondo a sua cor complementar à outra, podendo diminuir ou enaltecer a sua intensidade. Segundo Victoria Finlay (2014), Chevreul descobriu, igualmente, que se colocarmos uma cor ao lado de outra, a fronteira onde elas se tocam parece ter um tom ligeiramente mais brilhante, tratando-se de um fenómeno de ilusão ótica. E como as tapeçarias não têm cores misturadas ou dispostas em camadas, Chevreul conseguiu demonstrar que, se colocarmos duas cores puras perto uma da outra, é produzido um efeito no olho semelhante ao provocado pela mistura de cores na paleta, uma ideia que viria a ser adotada pelo Pontilhismo no final do século XIX. Os impressionistas viriam a seguir, igualmente, os fundamentos de Chevreul para procurar obter cores mais luminosas, aplicando pinceladas separadas de cores puras e esperando que o olho do observador as combinasse óticamente.

Chevreul's research led to a theory that would revolutionize the use of color in European art and would explain something that artists had been noticing for years but had rarely articulated. For the first time artists were confronted with ideas about the active role of the brain in the formation of colors – and how colors are just effects, created in the world inside our heads.¹²⁷ (Finlay, 2014:77)

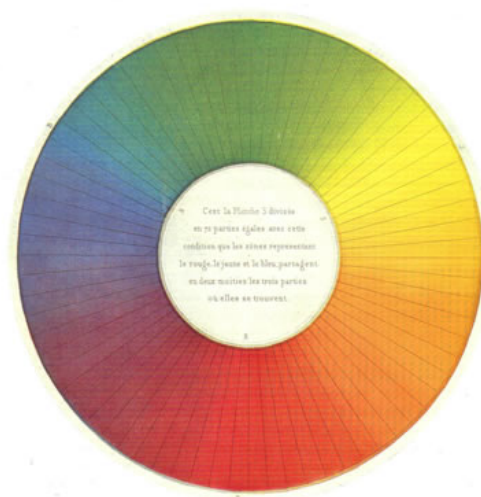


Fig. 47 – Michel Eugène Chevreul, *The Light Spectrum represented as a circle*, 1864.

A obra de John Gage *Cor e Cultura: A Prática e o Significado da Cor da Antiguidade à Abstracção* (1993) é um marco ao nível da dimensão histórica da percepção da cor, tendo em conta que esta é também um veículo de transmissão cultural: tal como escrito por Rudolf Arnheim (1988), as diferenças mais interessantes na conceituação da cor relacionam-se com o desenvolvimento cultural, pelo que a cultura influencia

¹²⁷ A pesquisa de Chevreul levou a uma teoria que viria a revolucionar o uso das cores na arte europeia e que iria explicar algo que os artistas haviam notado há anos, mas raramente tinham articulado. Pela primeira vez, os artistas foram confrontados com ideias sobre o papel ativo do cérebro na formação das cores – e sobre como as cores são apenas efeitos, criados no mundo, dentro das nossas cabeças.

determinantemente o modo como percebemos, interpretamos e utilizamos a cor. John Gage, apesar de afirmar que este seu livro não pode ser considerado como possuindo informação histórica exaustiva sobre a cor, acaba por fazer uma abordagem histórica e comparativa, começando pelo legado clássico, com as teorias gregas da cor, segundo as quais é importante a antítese entre o branco e o negro ou entre a obscuridade e a luz. Passando depois pela cor nos mosaicos bizantinos, nas igrejas medievais e nos vitrais góticos, Gage chega ao Renascimento, onde aponta a incontornável dicotomia cor/desenho, embora a distinção entre o desenho e a cor como valores estéticos já estivesse, segundo o autor, plenamente desenvolvida na Itália de finais do século XIV (Gage, 1993: 117). Já no Romantismo surge um grande interesse pelo cromatismo, nomeadamente por parte do grande virtuoso da paleta durante o século XIX, Delacroix (Gage, 1993: 185). Gage fornece, aliás, exemplos demonstrativos de que a paleta de Delacroix era rica e cultivada pelo próprio, referindo que as séries numeradas de tons empregados na elaboração de cada uma das suas grandes composições formavam uma valiosa biblioteca de referências para o próprio Delacroix, manifestando o seu trabalho essencialmente conceptual ao aplicar as cores. Delacroix adotava, assim, regras específicas para as cores, embora as determinasse de um modo subjetivo. O artista inspirou-se, aliás, no tratado de 1839 de Chevreul, passando o seu entusiasmo pelas cores vibrantes e luminosas para os jovens artistas e influenciando o desenvolvimento do Impressionismo. Gage acrescenta, nesta sua obra seminal, uma incontornável análise ao papel da cor na religião, ao estudo sobre as teorias óticas de Newton e às teorias da cor de Goethe.

Mediante esta análise histórica, John Gage afirma que, em finais do século XIX, a cor converteu-se numa preocupação importante para os pintores e o público europeu e, em alguns casos, tornou-se uma preocupação central. Transformando-se progressivamente num elemento independente, seria a cor a proporcionar as condições para a criação de uma arte não representacional, de maior liberdade visual e que acreditava na autonomia da cor:

El color se convirtió en el paradigma de la ley visual, y podía ser contemplado como un lenguaje con sus propias estructuras gramaticales; Chevreul había proporcionado una de las primeras formulaciones de la idea del color como lenguaje universal, (...) (Gage:1993, p. 247).¹²⁸

John Gage defende, ainda, que os esquemas cromáticos de Ostwald na Alemanha e de Munsell nos Estados Unidos, ambos baseados em novas técnicas de análise psicológica da distinção de cores e representativos das relações cromáticas “universais”, revelaram-se sistemas complexos de ordenação cromática que originaram um crescente desinteresse, por parte da maioria dos artistas do princípio do século XX, pelas abordagens teóricas à cor. Foi num encontro com Albert Munsell em Harvard, em 1905, que Ostwald desenvolveu o seu interesse pela teoria da cor. Munsell acabava de publicar o seu primeiro manual, *A Colour Notation* (1905), baseado num círculo de dez cores. Mas para Ostwald, Munsell não havia sido capaz de fundamentar cientificamente os seus princípios, recorrendo novamente à noção de sensibilidade artística. Ostwald dedicou, então, as décadas seguintes a tentar remediar os defeitos dos primeiros sistemas, essencialmente empíricos, aplicando novas

¹²⁸ A cor converteu-se no paradigma da lei visual e podia ser contemplada como uma linguagem com as suas próprias estruturas gramaticais; Chevreul já havia proporcionado uma das primeiras formulações da ideia da cor como linguagem universal (...).

técnicas de medição cromática e fazendo uma abordagem matemática à psicologia da cor. Defendia um estudo sistemático dos princípios cromáticos, o que traduziu no seu primeiro manual, intitulado *Die Farbenfibel (O Livro Básico da Cor)*, 1916). As suas ideias foram imediatamente reconhecidas pelo grupo De Stijl, para quem Ostwald se tornou uma verdadeira referência e, principalmente, por Piet Mondrian. Segundo Gage, Mondrian tinha uma ideia muito flexível da complementaridade: num caderno de apontamentos de cerca de 1914, mencionava os opostos vermelho (externo) e verde (interno) ao referir-se ao antagonismo entre o feminino material e o masculino espiritual, mas posteriormente considerava o amarelo e o azul igualmente opostos ao vermelho. Em 1916, a crença de Mondrian na primazia do vermelho, do amarelo e do azul foi reforçada pelo seu encontro com Bart Van der Leek, que também considerava que estas eram as cores que melhor expressavam a luz. Para John Gage, o tratamento da cor por Mondrian em 1917 e 1918 mostra surpreendentes paralelismos com as doutrinas de Ostwald, algo que Mondrian aplicou mediante a sua preocupação com as relações entre a cor e a forma:

To determine colour involves, first, the reduction of naturalistic colour to primary colour; second, the reduction of colour to plane; third, the delimitation of colour – so that it appears as a unity of rectangular planes.¹²⁹

Diferentes percepções sobre o tema da cor sucederam-se, umas refutando as anteriores, acrescentando ou negando algo. Emergiram no domínio das ciências naturais, como no caso das ideias de Isaac Newton sobre a refração da luz, no seu conhecido trabalho sobre ótica, *Opticks: Or, a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (1704). Aqui, Newton, que se interessava por problemas da ótica e da luz, apresentou um estudo pormenorizado sobre a refração, a reflexão e a dispersão da luz, bem como sobre a relação da luz com a cor. As suas revolucionárias teorias sobre a natureza do espetro foram fruto de uma experimentação que durou décadas. Apesar de Leonardo da Vinci ter escrito sobre a teoria da cor, Newton é comumente apontado como o seu introdutor. Segundo John Gage, Newton deixou para a posteridade duas ideias especialmente sedutoras: a de que, para se visualizar as relações entre as cores, o melhor seria organizar um esquema circular; e a ideia de complementaridade, intimamente relacionada com a anterior (Gage, 1993: 171). Gage afirma que a convicção de Isaac Newton de que existia uma ordem cromática quantificável afetou o estudo da cor na arte até ao século XIX. Mas aquilo que captou a atenção dos científicos interessados no estudo da cor depois de Newton foram os fenómenos cromáticos subjetivos, dos quais Newton não se havia ocupado.

Johann Wolfgang Goethe surgiu com a obra *Theory of Colours* (1810) como uma reação direta aos estudos prismáticos de Isaac Newton (Glasner & Schmidt, 2010: 7). Até ao aparecimento deste seu estudo, com efeito, ninguém havia refutado as ideias de Newton sobre a cor e a luz. A sua teoria da percepção dominava o debate filosófico da época e Goethe foi o primeiro a formular a ideia de que as cores poderiam despertar sensações específicas, explorando, assim, os seus efeitos psicológicos nas

¹²⁹ Piet Mondrian, *The New Plastic in Painting*, 1917. In BATCHELOR, David, (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London, Whitechapel Gallery Ventures Limited, p. 69.

Determinar a cor envolve, em primeiro lugar, a redução da cor naturalista às cores primárias; em segundo lugar, a redução da cor ao plano; em terceiro lugar, a delimitação da cor – para que ela apareça como uma unidade de planos retangulares.

emoções e no estado de espírito. Se Newton olhava para a cor como uma questão física, Goethe veio afirmar que a sensação da cor é modelada pela nossa percepção: aquilo que vemos de um objeto depende do próprio objeto, da luz e da nossa percepção, sendo esta influenciada pelos mecanismos da visão e pelo modo como o nosso cérebro processa a informação. O autor baseou as suas conclusões num processo exaustivo de observação pessoal do fenómeno da cor, criando um campo de conexão entre a cor e as ideias filosóficas. Esta sua subjetiva teoria, baseada num fenómeno físico e observável das cores, foi intensamente discutida e refutada. Goethe nunca sequer mencionou, na sua obra, a teoria do comprimento de onda da luz e da cor, que estava firmemente estabelecida na época em que a publicou. Interessou-se pelo modo como percebemos as cores, sob diversas circunstâncias e contextos, e não tanto pela medição analítica do fenómeno da cor. Preocupou-se, assim, em perceber sob que distintas condições as cores são produzidas. Este estudo da percepção humana da cor veio, assim, divergir em relação aos estudos óticos de Newton.

Segundo Deane B. Judd, no prefácio que escreveu em 1969 para *Theory of Colours*, de Goethe, vários foram os autores que manifestaram interesse e atração pelo enigma da cor: Aristóteles, Grimaldi, Newton, Goethe, Hegel, Schopenhauer, Young, Maxwell, Helmholtz, Hering e Schrodinger – todos se deixaram intrigar pelo tema da cor e contribuíram para um conhecimento aprofundado do mesmo. Aristóteles viu a cor como um fenómeno decorrente da transição do brilho para a penumbra e como mistura, combinação, sobreposição ou justaposição do preto e do branco (Judd em Goethe: 1976, 5). Uma parte essencial deste ponto de vista, ainda segundo Judd, é a de que toda a luz verdadeira e pura, tal como a luz do sol, não tem cor: a cor é uma espécie de constituinte ou material que permeabiliza objetos e meios opacos e transparentes, capazes de alterar ou degradar a luz pura que neles incide.

As dúvidas relativamente à perspectiva de Aristóteles surgiram ainda no século XVII, devido à descoberta das chamadas cores de interferência, que alteram constantemente de acordo com o ângulo de visão. Já a descoberta de Newton de que a luz do sol poderia ser dividida em vários graus através de um prisma, de modo a produzir um espectro de cores (a refração da luz branca através do prisma resultava na visão das suas cores componentes: vermelho, cor de laranja, amarelo, verde, azul e violeta) surgiu como rejeição do ponto de vista de Aristóteles. Isto é, o princípio de que a cor vem dos objectos foi substituído por um outro princípio, o de que a cor é uma propriedade da luz. Aqui, na perspectiva de Newton, a composição do comprimento de onda de uma luz permite definir a sua cor, sendo que a física passa a ser a chave para o enigma da própria cor. Esta demonstração de que apenas a luz seria responsável pela cor, bem como a de distribuição das cores numa circunferência, destacando os contrastes óticos, tornar-se-ia em algo fascinante para os artistas.

Ora, Johann Wolfgang Goethe considerou as teorias de Newton como uma falsa noção da origem física das cores (Goethe, 1976: 287), reforçando que a teoria das cores havia sido confundida com a ótica em geral. Mas a ciência da ótica não tomou em grande consideração a refutação de Goethe. Segundo Deane B. Judd, *Theory of Colours* de Goethe deve ser lida, apesar de a sua explicação da cor não fazer qualquer sentido em termos físicos, por diversos motivos: pela beleza das conexões que faz entre a cor e as ideias filosóficas, pelo carácter subjetivo de uma teoria que fala de um modo persuasivo sobre a harmonia da cor e a estética e por poder ser lido como um guia para o estudo do fenómeno da cor. Para John Gage, a obra de Goethe foi de enorme influência, tanto em termos científicos como para o público em geral: em primeiro lugar, devido à confiança que Goethe tinha na visão, esta como instrumento

suficiente e essencial para o estudo da cor; e, em segundo lugar, pela sua utilização de numerosos exemplos de fenómenos cromáticos quotidianos que os leitores podiam experimentar autonomamente.

Já Ludwig Wittgenstein, na sua obra *Remarks on Colour* (1978), considera que a teoria de Goethe sobre a origem do espetro não é uma teoria e que nada pode ser previsto a partir dela. Afirma, ainda, que não imagina que as observações de Goethe sobre as combinações de cor possam ser de alguma utilidade para um pintor (Wittgenstein, 1978: 12). Mas sabemos que Wassily Kandinsky, entre outros pintores, foi profundamente influenciado pelas teorias de Goethe no seu trabalho como pintor. Com os escritos de Goethe, que provocaram um olhar sobre a cor que a destacava dos restantes elementos, tais como a composição e a representação baseada na ilusão, (Glasner & Schmidt, 2010: 7), a cor passou a ser considerada e entendida isoladamente. E, neste ponto, a despoletar uma maior liberdade na sua utilização.

É na sua referencial obra *Über das Geistige in Kunst (Do espiritual na arte)*, (1987), publicada originalmente em 1912, que Kandinsky lança os alicerces das suas teorias da cor, analisando-a de modo isolado em relação aos outros componentes da obra e atribuindo à cor propriedades simbólicas, musicais e de movimento. Kandinsky fala da *vibração psíquica* que a cor provoca, cujo efeito físico superficial surge como uma via para alcançar a alma: “A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.” (Kandinsky: 1987, 60). Kandinsky desenvolveu, aqui, uma investigação filosófica sobre as cores, o seu simbolismo e os valores psicológicos que as caracterizam. Interessou-se, igualmente, pela relação entre forma e cor, algo que explorou no seu trabalho de pintura:

A relação inevitável entre a cor e a forma leva-nos a examinar os efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo quando abstracta e geométrica, possui o seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas a essa forma. (Kandinsky, 1987: 65).

A relação entre a cor e a forma era, assim, central no pensamento de Kandinsky. As suas teorias da cor permitiram tornar as suas aulas particularmente significativas no contexto da Bauhaus, uma vez que não se baseavam em fundamentos puramente científicos, mas demonstravam uma assumida relatividade. Segundo John Gage, Kandinsky foi, provavelmente, o professor da Bauhaus que mais atenção dedicou ao ensino da cor (Gage, 1993: 261). Entendia que a cor deveria ser investigada tanto no contexto da física, da fisiologia e da medicina, como no campo das ciências ocultas. Por outro lado, o talento de pedagogo que Kandinsky possuía e o desenvolvimento das suas conceções teóricas durante o período russo, tendo como objetivo uma síntese das artes, faziam de Kandinsky o professor ideal para uma escola reformadora como a Bauhaus, tal como denota Becks-Malorny (1999: 134).

Segundo Rudolf Arnheim, ainda ninguém examinou de modo sistemático as observações sobre o comportamento das cores, anotadas por artistas como Kandinsky, ou sobre a influência das cores no estado de espírito, descrita por Goethe. Mais uma vez, “Tudo isso é *terra incognita*.” (Arnheim, 1997: 34).

Entre abordagens mais ou menos subjetivas e antagónicas, as teorias da cor sobrepõem-se, contrariam-se ou complementam-se, mas permanece esse campo incógnito e dúbio, ou não sistematizado, de que fala Arnheim. As diferentes

percepções, visões e argumentação sobre o tema da cor surgiram sempre num contexto de controvérsia, pelo modo como divergiam em relação às ideias prévias, pelo modo como debatiam um tema que, tal como o próprio Goethe afirmou, foi sempre perigoso de tratar (Goethe: 1976, 54).

Após as ideias de Isaac Newton surgidas no domínio das ciências naturais e da perspectiva filosófica e psicológica de Goethe, no âmbito de uma perspectiva artística destacaram-se as abordagens de Johannes Itten e o seu *The Art of Color* (1961) e Joseph Albers e o seu *Interaction of Color* (1963). Ainda na área da reprodução técnica, o *Color Atlas* (1982), do investigador e tipógrafo Harald Kuppers, marcou igualmente os estudos em torno do tema da cor.

Tanto Joseph Albers como Johannes Itten foram professores da Bauhaus e marcaram o estudo, a prática e o ensino da cor através de cursos que davam aos alunos da paradigmática escola. Kandinsky e Paul Klee foram os outros dois professores da Bauhaus que prestaram uma especial atenção à cor. Tal como denota John Gage, Kandinsky insistiu, no ensaio que escreveu para o catálogo da exposição da Bauhaus em 1923, que a cor devia ser examinada sob o ponto de vista da física, da química, da fisiologia e da psicologia. Na Bauhaus, Kandinsky defendia o carácter expressivo da cor e ensinava a sua teoria partindo das três cores primárias, vermelho, amarelo e azul, e das formas elementares do círculo, do triângulo e do quadrado, incentivando a um conhecimento sistemático das relações entre a forma e a cor. Sugeria aos alunos a realização de exercícios relacionados com os sistemas e sequências de cor, as correspondências entre a cor e a forma, a interação das cores e a relação entre a cor e o espaço.

Para Kandinsky, a relatividade das cores quando contrastadas entre si (em razão do fenómeno de ilusão de ótica) era um fator que merecia ser sempre explorado pelos artistas, pois oferecia possibilidades ilimitadas para a composição plástica. (Barros, 2006: 182)

Já Paul Klee olhava para o círculo cromático não como um sistema estático, mas como uma forma de movimento e de transições dinâmicas. Mestre da linha e da cor no seu próprio trabalho artístico, as suas teorias educacionais em relação ao tema da cor foram desenvolvidas na Bauhaus, manifestando a influência de Goethe, Runge, Delacroix e do próprio Kandinsky. O artista e professor preocupava-se com a mistura dos diferentes tons, mais do que com as propriedades de cada cor isolada, centrando-se numa teoria que olhava para as cores, precisamente, não como elementos estáticos, mas em constante transformação. Rainer Wick eleger três aspetos fundamentais para a compreensão da arte e do ensino de Klee: “a relação arte e natureza, a problemática do movimento, e a importância da intuição e do intelecto no processo artístico.” (Barros, 2006: 116). Para Paul Klee, as leis primordiais da natureza eram, efetivamente, captadas pelo artista através do intelecto e da intuição artística.



Fig. 48 – Paul Klee, *Highways and Byways*, 1929.

O pintor e teórico Johannes Itten, nascido na Suíça em 1888, foi o professor mais importante na fase inicial da Bauhaus, até 1921-22. Desempenhou um papel fundamental na organização dos cursos e dirigiu alguns, como o de escultura em pedra, tecelagem, vidro colorido e pintura mural. No curso preliminar que conduzia, Itten tinha como objetivo proporcionar aos alunos a possibilidade de descobrir as suas próprias personalidades, forças, fraquezas e talentos, trabalhando, em cada aula, exercícios de concentração, meditação e respiração. Para além disso, incentivava os exercícios de concentração no movimento, onde o objetivo não era a execução de obras de arte, mas a coordenação da mente com a mão, incluindo todo o corpo nesse processo. A teoria dos contrastes de Itten, enquanto princípio criativo e intelectual, servia para a realização de exercícios de desenhos abstratos, onde eram diferenciados opostos como frio-quente, grande-pequeno, claro-escuro, macio-rugoso, salgado-doce, bom-mau ou pesado-leve. Aos alunos era pedido que tentassem libertar-se dos constrangimentos e convenções educacionais e académicas. Segundo Magdalena Droste (2012), os princípios pedagógicos nos quais se baseava o ensino de Itten podem ser sumarizados em dois pares de opostos: “intuição e método” ou “experiência subjetiva e reconhecimento objetivo”. A descoberta do ritmo e da composição harmoniosa de diferentes ritmos era um dos temas recorrentes das suas aulas, ao mesmo tempo que enfatizava as teorias do contraste, da forma e da cor. Itten descobriu que cada pessoa preferia uma paleta de cores pessoal, acentuando o poder da expressão individual e defendendo que elas, na verdade, reagem às cores de modo muito individualizado.

Numa entrada de diário de 18 de outubro de 1919, Gunta Stölzl, artista alemã que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do curso de tecelagem da Bauhaus, escreve que as primeiras palavras de Itten, nas aulas, foram sobre ritmo:

First, one has to train one's hand, make the fingers flexible; we do finger exercises just as pianists do. We begin to feel what makes rhythm come into being, endless circular motions, starting with the tips of the fingers, the movement flows into the wrist, the elbows, the shoulders, up to the heart. One has to feel it in every stroke, every line; no more drawing without feeling, no more half-comprehended rhythm. Drawing is not replicating what we see, but instead letting flow through the entire

body that which we feel through external stimulus (as well as through purely internal stimulus, of course).¹³⁰

Itten, cuja obra é considerada decisiva para o estudo da cor, desenvolveu o famoso círculo cromático composto por doze cores (entre elas, as três cores primárias habitualmente designadas e utilizadas pelos artistas – amarelo, azul e magenta) e baseado no espectro visível. A forma como as distribuiu no círculo pretendia criar contrastes e ajudar a visualizar as suas teorias de como as cores interagem e de como interferem, psicologicamente, no observador. Em *The Art of Color* (1961), Itten propõe a criação da harmonia através da cor, analisando a sua utilização, percepção e implicações culturais, focando-se igualmente nas propriedades emocionais das cores. Introduzindo o seu estudo sobre o ensino das cores, Itten debruça-se sobre a natureza física da cor, entendida como onda de luz (comprimento de onda) e refere que o agente da cor, ou pigmento, não é o principal elemento que vemos, uma vez que só adquire conteúdo e significado através da percepção humana. Assim, Itten refere que aquilo a que chamamos de cor “é aquilo que distinguimos através do nosso aparelho visual e psíquico e não equivale necessariamente à composição química do pigmento, já que a nossa percepção sofre adaptações por causa dos contrastes.” (Barros, 2006: 74). Barros acrescenta que, desse modo, Itten distingue o efeito cromático do agente cromático: o primeiro é o efeito que a cor tem em nós e a realidade psicofisiológica da nossa percepção, enquanto o segundo se refere à constituição do pigmento, ou seja, à sua realidade física e química.

Na realidade, a ideia das variações que uma cor sofre ao ser contrastada com outra, inserida nas teorias de Itten sobre os contrastes simultâneos, confirma a noção de subjetividade, vulnerabilidade e transitoriedade das relações cromáticas, algo que é um dado adquirido e que podemos assumir como um desafio, no que diz respeito à manipulação da cor. Neste processo, e tal como Itten também defendia, a experiência é fundamental: é preciso manipular e experimentar a cor para uma aproximação à previsão dos seus resultados percetivos.

Assim, as aulas de Itten permitiam uma melhor consciência das potencialidades da cor como ferramenta de criação, sendo que, após sair da Bauhaus, Itten prolongou as suas investigações sobre o ensino artístico e sobre a cor. Com efeito, só em 1961 é que Itten publicou o seu livro *Kunst der Farbe* (A arte da cor), onde explora as tensões entre a abordagem objetiva e subjetiva da cor, valorizando a expressão individual. Itten exerceu a sua influência na Bauhaus na fase expressionista da escola, propondo exercícios que incentivavam, de facto, a criatividade e a subjetividade dos alunos. Através de uma análise das preferências de cor dos seus alunos, Itten procurava criar uma melhor consciência das suas personalidades e um incentivo à promoção do seu autoconhecimento.

¹³⁰ Gunta Stölzl, entrada de diário, Bauhaus, Weimar, 18 de outubro de 1919. In *Bauhaus: art as life* (2012). Barbican Art Gallery, London, Koenig Books, p. 51.

Em primeiro lugar, é preciso treinar a nossa mão, tornar os dedos flexíveis; fazemos exercícios de dedos tal como os pianistas fazem. Começamos por sentir o que faz o ritmo tornar-se um ser, movimentos circulares sem fim, começando com as pontas dos dedos, o movimento flui para o pulso, os cotovelos, os ombros, até ao coração. Temos que o sentir em cada golpe, em cada linha; não mais o desenho sem sentimento, não mais o ritmo compreendido pela metade. O desenho não está a replicar o que vemos, mas, em vez disso, está a deixar fluir através de todo o corpo o que sentimos através de estímulos externos (assim como através de estímulos puramente internos, é claro).

Josef Albers também introduz na sua obra *Interaction of Colour* (1976) a ideia de que a cor é o mais relativo *médium* na arte e que, para utilizarmos a cor de modo eficiente, temos que nos consciencializar de que ela engana continuamente. A partir da ideia de que uma única cor evoca leituras inúmeras e de que a sua percepção é sempre relativa e subjetiva, interessa ao autor fazer ver a interação, ação e conectividade da cor. Para ele, essa ação, a de ver, é primordial, assim como a necessidade de experimentação. A obra de Albers é, na verdade, um convite à experimentação. Valorizando a prática e um processo de tentativa e erro, Albers não fala de ótica, fisiologia da percepção visual ou comprimento de onda: “(...) no color system by itself can develop one’s sensitivity for color.”¹³¹ (Albers, 1976: 1). Para o autor, a experiência e a experimentação sobrepõem-se a qualquer sistema de cor ou abordagem teórica, no que diz respeito a uma compreensão do fenómeno da cor. E, para Albers, a experiência ensina que, na percepção visual, há uma discrepância entre o facto físico e o efeito psíquico, contexto no qual podemos falar da ilusão e da propensão para o equívoco. Deste modo, Albers adotava uma abordagem empírica ao tema da cor, contrariando as teorias que haviam imperado na Europa da primeira parte do século XX. A metodologia adotada por Albers para o desenvolvimento de um pensamento construtivo nos seus alunos da Bauhaus baseava-se no método de tentativa e erro: no caso das cores, o desenvolvimento da percepção visual tinha um papel preponderante e os exercícios propostos por Albers eram desafios experimentais. Albers defendia que “as cores se apresentam num fluxo contínuo, instável, em constante interação com as cores vizinhas e suscetíveis às alterações da luz” (Barros, 2006: 224). Tratava-se, assim, de uma metodologia indutiva para o ensino das relações cromáticas, que colocava a prática à frente da teoria, sendo que a experiência surgia como forma de criar ferramentas eficazes para lidar com a cor. Para além disso, Albers motivava os alunos a descobrirem os efeitos e regras dos contrastes simultâneo e sucessivo, realçando sempre a interatividade entre as cores e a impossibilidade de as estudar num contexto isolado.

A maior contribuição de Albers ao ensino da cor foi, sem dúvida, o desenvolvimento de uma metodologia didática intuitiva, fruto da experimentação incansável que o acompanhou como artista e mestre. (Barros, 2006: 217)

Albers colocou em prática as ideias que defendia, em relação à mutabilidade da interação cromática, através da sua série de pinturas *Homage to the Square*, nas quais realçou as variações de matiz, saturação e valores como forma de interferir na nossa percepção das cores. Produzidas a partir de 1949 até à sua morte, estas pinturas usavam uma única forma geométrica, o quadrado, para explorar, de modo sistemático, os efeitos visuais consequentes da interação cromática e das relações espaciais. Os contrastes que resultavam desse processo provocam a ilusão de avanço e de recuo dos planos criados, desafiando as faculdades de receção percetiva do observador. Este conjunto de obras geométricas abstratas serviram como ponto de partida para a exploração subjetiva da cor, que Albers queria aprofundar e evidenciar. A propósito desta série, Albers escreveu, em 1965:

They all are of different palettes, and, therefore, so to speak, of different climates. Choice of the colours used, as well as their order, is aimed at an interaction – influencing and changing each other forth and back. Thus, character and feeling alter from painting to painting without any additional ‘hand writing’ or, so-called, texture.

¹³¹ Nenhum sistema de cor pode desenvolver, por si só, a nossa sensibilidade para a cor.

Though the underlying symmetrical and quasi-concentric order of squares remains the same in all paintings – in proportion and placement – these same squares group or single themselves, connect and separate in many different ways.¹³²

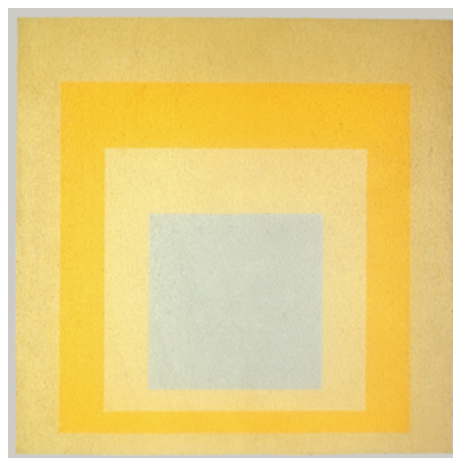


Fig. 49 – Josef Albers. *Homage to the Square: With Rays*, 1959. 122,2cmx122,2cm.

A influência da obra prática e teórica de Albers pode ser encontrada no trabalho de artistas como Peter Halley, Donald Judd e Robert Rauschenberg. Aliás, Judd escreveu, em 1963, na revista *Arts Magazine*: “The book makes, to put it simply, one unqualified point, that color is important in art. It does this very well.”¹³³ Robert Rauschenberg, citado por Ann Temkin (2008), escreveu, a propósito das aulas de Albers: “In the exercises, seeing the clinical tricks that were involved in color, I met a lot of nice colors, but I couldn’t justify with any idea what would be a better one or not.”¹³⁴ Já o poeta Mark Strand escreveria, em 1977, também a propósito do trabalho de Josef Albers:

When color challenges the safe, enclosing geometrical properties of the pictorial surface, as it is meant to, it does so with a slowness and delicacy that are disarming and a beauty that is exhilarating.¹³⁵

¹³² Josef Albers, 1965. In <http://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-t02312> [acedido em 27-08-2015]

Elas são todas de diferentes paletas e digamos que, por conseguinte, de diferentes climas. A escolha das cores utilizadas, bem como a sua ordem, destina-se a uma interação – influenciar-se e mudar-se umas às outras para a frente e para trás. Assim, o carácter e o sentimento mudam de pintura para pintura sem qualquer “escrita à mão” adicional, ou a chamada textura. Embora a subjacente ordem simétrica e quase concêntrica dos quadrados permaneça a mesma em todas as pinturas – em proporção e colocação – estes mesmos conjuntos de quadrados ou quadrados por si só, conectam-se e separam-se de várias formas possíveis.

¹³³ Donald Judd, in *Arts Magazine*, 1963, citado por Nicholas Fox Weber no prefácio à edição de 1976 de *Interaction of Colour* (Yale University Press).

O livro faz, para o colocar simplesmente, um ponto de vista sem ressalvas, o de que a cor é importante na arte. Fá-lo muito bem.

¹³⁴ Nos exercícios, vendo os truques clínicos que estavam envolvidos na cor, eu conheci várias cores agradáveis, mas não conseguia justificar com nenhuma ideia qual seria uma melhor cor.

¹³⁵ Mark Strand, 1977, citado por Nicholas Fox Weber no prefácio a *Interaction of Colour* (1976).

Quando a cor desafia as seguras e encerradas propriedades geométricas da superfície pictórica, tal como lhe é destinado, fá-lo com uma lentidão e delicadeza desarmantes e uma beleza que é emocionante.

A arquiteta e urbanista brasileira Lílían Ried Miller Barros escreveu *A Cor no Processo Criativo – um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe* (2006), resultado da sua dissertação de mestrado desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. A autora tem desenvolvido pesquisas acadêmicas relacionadas com o tema da cor e administra cursos e palestras no *Universo da Cor – centro de estudos e pesquisas sobre as cores*, em São Paulo.¹³⁶

Barros parte do princípio de que quem trabalha com arte, fotografia, cenografia ou outras áreas da comunicação visual deve assumir a importância da cor no processo de criação. A autora enquadra o seu estudo num campo de inovação relativamente às abordagens intuitivas previamente realizadas no Brasil, defendendo que se trata de uma pesquisa inédita sobre a influência da percepção na escolha de tons e combinações, bem como sobre a inserção da cor no processo criativo. Barros pretende demonstrar como a cor pode ser trabalhada, em conjunto com a forma, desde o início do processo criativo. Esta sua argumentação acaba por evidenciar um interesse, pouco frequente na contemporaneidade, pelo protagonismo, impacto e influência da cor como base ou centro do processo criativo. Trata-se de um posicionamento interessante para o contexto desta investigação, uma vez que fornece uma atitude possível para o questionamento do lugar da cor nas práticas artísticas contemporâneas: a que afirma que a cor é determinante nas opções que os artistas fazem numa fase inicial do processo criativo e que essas escolhas não são alheias a um pensamento efetivo e consciente em torno do tema da cor e das possibilidades criativas, compositivas e construtivas. Aliás, e tal como escrito na nota do editor do livro, Barros defende uma seleção de cores que deixa de ser apenas um acaso ou uma combinação baseada em padrões estéticos convencionais – muitas vezes equivocados – para se tornar uma escolha consciente e influente.

É neste ponto de reflexão sobre a escolha das cores para um contexto específico que a autora fala de um grande desafio, afirmando que ainda se acredita que essa tarefa requer, tal como a criação do artista, uma inspiração, intuição ou talento nato. O desafio reside, em grande parte, nas dificuldades inerentes ao estudo da cor, um trabalho abrangente que envolve a composição química dos pigmentos, os estudos da física da luz e da fisiologia do nosso aparelho visual, bem como as questões psicológicas, estéticas e simbólicas da sua interpretação e assimilação: “A constatação da sua instabilidade diante das oscilações da luz e das influências das superfícies vizinhas contribui para criar uma sensação de insegurança em relação ao controle dos seus efeitos visuais.” (Barros, 2006: 16).

Interessa, aqui, questionar se as opções dos artistas relativamente às cores e à interação cromática, mais ou menos conscientes, chegam a estar ao alcance de um controlo efetivo, uma vez que diversas variáveis não são controláveis ou manipuláveis. E, na verdade, a necessidade de disciplinar a cor pode revelar-se infrutífera.

A partir deste ponto, Lílían Barros faz uma abordagem à importância da cor na Bauhaus, escola já abordada, neste trabalho, no âmbito da sua incontornável relevância e influência no contexto da relação transdisciplinar entre arte e arquitetura. Na Bauhaus, a cor era concebida como ferramenta criativa e Paul Klee, Josef Albers, Johannes Itten ou Wassily Kandinsky faziam parte ativa dessa doutrina. A autora foca

¹³⁶ Dirigido por Lílían Ried Miller Barros, o centro de estudos e pesquisas *Universo da Cor* reúne profissionais e investigadores interessados no fenómeno da cor e no seu conhecimento consistente e aprofundado. Focando-se na percepção visual e nas suas diversas linhas de pesquisa, também num âmbito psicológico e fisiológico, procura estudar a sua influência no processo criativo.

o ensino da cor, na Bauhaus, entre 1919 e 1933, analisando o modo como esse ensino acabou por relevar uma forte influência do estudo, de 1810, de Johann Wolfgang von Goethe, *A Teoria das Cores*. Segundo a autora, esta obra ofereceu aos artistas do século XX uma nova abordagem relativamente ao uso e entendimento da cor, focando “o fenómeno fisiológico da visão das cores, as associações psicológicas da percepção visual e as qualidades estéticas das cores.” Goethe introduziu, de facto, uma nova percepção das cores, encarando-as como um fenómeno fisiológico e psicológico, e não apenas físico, como defendera Isaac Newton.

Esta investigação de Barros coloca a alemã escola Bauhaus como central e de maior impacto no contexto da abordagem ao tema da cor. A Bauhaus, como exemplo paradigmático do uso privilegiado da cor e, igualmente, da relação entre arte e arquitetura, forneceu-nos exemplos de uma frutífera interdependência entre cor, pintura e arquitetura, através do diálogo e comunicação de intenções e linguagens de diversos artistas, arquitetos e *designers*: Josef Albers, Johannes Itten, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Gunta Stolz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Lilly Reich ou Oskar Schlemmer.

Assim, as teorias modernas da cor tornam-se inseparáveis da Bauhaus. Os professores da escola tinham conhecimento das mais significativas contribuições para o estudo da cor onde, maioritariamente, esta era analisada e discutida num âmbito científico, em vez de num contexto artístico contendo experiências mais subjetivas, mediante as quais os fatores emocionais ganhavam protagonismo. Para eles, a cor deveria passar a ser assumida como um fenómeno subjetivo onde se pretendia perceber que fatores influenciavam a sua percepção.

Depois da influência seminal das teorias da cor que emergiram no contexto da Bauhaus, experimentadas na prática artística dos próprios professores que eram também artistas, outras abordagens se destacaram.

Harald Koppers veio afirmar que a cor é única e exclusivamente a *sensação* da cor (Koppers, 1980: 9). Deste modo, a lei fundamental da teoria das cores é a que rege o funcionamento do órgão da vista, sendo que todas as formas de origem, mistura e sensação da cor devem e podem ser explicadas através deste princípio geral. A cor não é, assim, encarada como um fenómeno físico, mas sim fisiológico. Segundo Koppers, o aspeto das cores depende da composição espectral da iluminação existente. Se muda a iluminação, também muda a gama de cores percebida. O órgão da vista tem a capacidade de se adaptar às alterações quantitativas e qualitativas da iluminação e às circunstâncias de contemplação de cada momento. O autor refere igualmente o contraste simultâneo como determinante da percepção que temos das cores: o aspeto de determinada gama de cores pode alterar-se através das cores limítrofes. Assim, “El contraste simultáneo demuestra que no existe ninguna relación fija entre el estímulo de color y la sensación resultante.”¹³⁷ (Koppers, 1980: 19).

Neste ponto, interessa focar a questão colocada por Harald Koppers, no que se refere à relação da cor e conhecimento das suas teorias com o processo criativo: o artista necessita efetivamente de uma teoria das cores? (Koppers, 1980: 9). O autor afirma que quem responde que não a esta questão controversa, remete para a intuição, uma vez que toda a criação artística é um ato emocional. Quem defende que sim considera que a intuição não é suficiente e que apenas a conciliação de um sólido conhecimento

¹³⁷ O contraste simultâneo demonstra que não existe nenhuma relação fixa entre o estímulo da cor e a sensação resultante.

técnico com a inteligência e a intuição é que permite abarcar todas as potencialidades da utilização da cor.

Aparentemente, esta questão permanece sem resposta: até que ponto uma teoria das cores assume uma efetiva influência no processo criativo, determinando a composição de uma obra artística? Que artistas se serviram, de modo assumido, das teorias da cor para o desenvolvimento do seu trabalho? Teoria e intuição devem complementar-se?

Segundo James E. Cain, “é impossível ensinar uma experiência” (Cain: 2008). A teoria da cor derivou da intuição e da observação para conclusões racionais que por vezes contrariaram a experiência do mundo real. Ou, tal como já foi referido, e segundo Temkin, muitas das teorias da cor que foram tidas como inequívocas e incontornáveis revelaram-se, afinal, ser provenientes de opções pessoais altamente subjetivas e influenciadas por contextos muito específicos.

Sabemos que, de modo inevitável, permeabilizamos o significado atribuído à cor com a nossa experiência pessoal (Glasner & Schmidt, 2010: 7), pelo que a interpretação da cor pode, efetivamente, tornar-se num fenómeno complexo e variável. Este facto é, segundo Glasner & Schmidt, tão antigo quanto a nossa cultura.

Talvez o essencial seja arrumar o nosso entendimento das diferentes teorias da cor num campo constantemente aberto à nossa exploração prática e teórica, aliando a reflexão à experiência, observação e intuição como modo de produção de conhecimento – pensar fazendo, fazer pensando.

2.1. A reinvenção da cor: autonomia, acaso e apropriação nas práticas artísticas contemporâneas

If I were a painter, I should paint only colours: this field seems to me freed of both the Law (no Imitation, no Analogy) and Nature (for after all, do not all the colours in Nature come from painters?)¹³⁸

Comecemos pela já referida exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2008 e comissariada por Ann Temkin. Adotemos esse momento como uma referência para um enquadramento e entendimento do uso privilegiado da cor na arte dos últimos cinquenta anos, avaliando as suas repercussões e o lugar da cor nas práticas contemporâneas. A exposição, que foi a primeira na história do museu explicitamente dedicada ao tema da cor na arte, o que por si só é significativo de uma mudança de atitude em relação à valorização da cor, surgiu como um marco e um ponto de reflexão no que diz respeito ao seu papel na arte contemporânea. Focou o modo como a cor é ou foi protagonista no processo criativo de alguns artistas, em algum momento das suas carreiras, confrontando as diferentes aproximações ao tema, muitas vezes surpreendentes no contexto e percurso mais conhecido dos artistas. Trouxe, para além

¹³⁸ Roland Barthes, *Colour*, 1975. In BATCHELOR, David, (ed.) (2008)

Colour – Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, p. 163.

Se eu fosse um pintor, eu deveria pintar apenas cores: este campo parece-me livre tanto da Lei (sem Imitação, sem Analogia) como da Natureza (porque no final de contas, as cores da Natureza não vêm todas dos pintores?)

disso, a evidência de um novo paradigma em relação à abordagem da cor, que deixou de ser vista como um veículo emocional, subjetivo, espiritual e associado a uma duradoura tradição teórica, passando a ser utilizado tal como ela é: a cor a não ser mais do que ela própria.

O conceito da exposição e os trabalhos reunidos apontam para possíveis pontos de vista em relação ao posicionamento que alguns artistas mantêm em torno de questões como a autonomia da cor ou a sua capacidade de transformar o espaço, a composição ou o próprio observador. Reuniu quarenta e quatro artistas e teve como ponto de partida ou metáfora central as comerciais amostras de cores (*colour charts*), um produto fabricado e fácil de adquirir numa convencional loja. Tal como descrito por Ann Temkin, curadora do departamento de pintura e escultura do museu, esse produto declara abertamente o estatuto da cor como algo produzido em massa e estandardizado. Este ponto de partida assumiu, assim, a cor como algo comum e acessível, contrariando as convicções duradouras relativas ao carácter espiritual e subjetivo da cor, que foram perdendo força ao longo do século XX. Esta mudança de perspetiva em relação ao tema da cor coincidiu com uma mudança de atitude por parte dos próprios artistas, que passaram a aproximar arte e vida, a apropriar-se dos valores estéticos do dia a dia e a rejeitar a pedagogia artística tradicional sobre as corretas relações entre as cores. Em vez disso, adotaram aproximações estéticas que confiaram no acaso, em fontes *ready-made* ou em sistemas arbitrários, tal como descreve Temkin no catálogo da exposição (2008). Deste modo, os quarenta e quatro artistas exploram, nesta exposição e segundo a curadora, dois sentidos para a expressão *cor ready-made*: a cor aplicada diretamente do tubo de tinta, em vez de misturada numa paleta; e a cor usada ao acaso ou através de sistemas arbitrários, contrariando as tradicionais harmonias cromáticas que muitos teóricos e artistas defendiam no início do século XX.

A exposição abarcou, assim, o trabalho de artistas que adotaram a cor de um modo apropriado, valorizando esteticamente algo que já existe e trabalhando com os conceitos de acaso, intuição e aleatoriedade, que assumem especial relevância no contexto desta investigação. Interessa, de facto, pensar o papel da intuição e da experimentação mediante um processo criativo que enaltece as relações cromáticas, utilizando a cor como elemento de composição e de transformação significativa da obra.

Temkin revela que havia notado a sua consistente atração pelas amostras de cor comerciais, não as utilizadas no âmbito pedagógico, enfatizando as hierarquias de matizes e valores, mas as ordinárias colunas e grelhas que existem na brochura de um fabricante de tintas, distribuindo as cores sem qualquer ordem particular. Depois disso, interessou-se pelo papel, função, referência ou inspiração dessas amostras de cor na história da arte contemporânea, apercebendo-se de que artistas como Ellsworth Kelly e Gerhard Richter evitaram as teorias que dominaram as discussões dos artistas sobre a cor nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Aliás, Temkin destaca dois posicionamentos que foram fulcrais para o fim da necessidade artística por uma expressão pessoal e individual, muitas vezes atingida através da cor: esta foi substituída pelas atitudes associadas à frase “I want to be a machine”¹³⁹, de Andy Warhol, e ao desejo de Frank Stella “to keep the paint as good as it is in the can”¹⁴⁰, contrariando a mestria da paleta. Assim, desenvolveu-se, segundo Temkin, um posicionamento contemporâneo que pode ser chamado de *colour-chart sensibility*, a

¹³⁹ Quero ser uma máquina.

¹⁴⁰ Manter a tinta tão boa como ela é na lata.

sensibilidade que põe de lado as teorias das harmonias cromáticas relacionais e o carácter simbólico, expressivo e subjetivo das decisões em torno da cor. Trata-se, portanto, de uma sensibilidade que coloca as amostras de cores à frente do círculo cromático, que durante três séculos incorporou a tentativa de organizar a cor de modo hierárquico e com significados conectados com as teorias espirituais ou científicas.

Briony Fer (2008) refere-se aos *colour charts* como desprovidos de uma bagagem simbólica ou expressiva: “We don’t say that a certain blue in a color chart is a melancholic or sad blue: it is just blue.”¹⁴¹

David Batchelor reitera, na sua obra *Cromophobia* (2000), que as amostras de cor divorciam a cor da teoria convencional e transformam cada cor num *ready-made*, prometendo autonomia para a cor. Aliás, o autor destaca três tipos distintos, mas relacionados, dessa autonomia: a de cada cor em relação a todas as outras cores, a da cor em relação aos ditados da teoria da cor e a da cor em relação ao registo da representação (Batchelor, 2000: 105). Falamos, assim, da cor como elemento autónomo, cuja aparência vale por si e serve como elemento de representação ou composição. Falamos, aliás, da cor como tema e como conceito. Batchelor faz, na verdade, uma interessante comparação entre as cartas de cor e o círculo cromático: este dominou o entendimento e uso da cor na arte. Baseado numa gramática de complementaridade, o círculo cromático estabelece relações entre as cores. Já as amostras de cor oferecem uma fuga a tudo isso: não há hierarquias e cada cor é independente da outra. Assim, e de modo conclusivo, as cartas de cor ou a cor vista como *ready-made* constituem uma contribuição para uma alteração significativa na utilização e entendimento da cor, facilmente identificável nas práticas artísticas contemporâneas.

Esta exposição de 2008, comissariada por Ann Temkin, foi então a primeira que mostrou, através das diferentes propostas artísticas, essa transformação: a cor assumida como elemento protagonista e, simultaneamente, como conceito, tema, fonte e matéria-prima. Apresentando propostas artísticas com obras produzidas entre 1918 e 2008 em torno do tema da cor, ou utilizando a cor como elemento primordial, a exposição surge como uma referência para esta investigação, apontando caminhos para o entendimento de possíveis posicionamentos contemporâneos em relação à cor. Se a cor passou a ser vista como um elemento autónomo, apropriado, utilizado em processos aleatórios e intuitivos e desprovida do seu carácter simbólico ou expressivo, será esse o posicionamento que mais comumente reconhecemos nas práticas artísticas contemporâneas?

A última pintura em tela que Marcel Duchamp realizou, *Tu m’* (1918), inicia a exposição, tendo esta sido organizada cronologicamente. Duchamp também apresenta a cor como elemento *ready-made*, através de uma escala de cores representada no centro da pintura, uma apropriação semelhante à que o artista fazia com outros objetos produzidos em massa e elevados, deste modo, ao papel de obra de arte. Aliás, outros objetos *ready-made* estão representados na pintura, da esquerda para a direita: uma roda de bicicleta, um saca-rolhas e uma chapeleira. Em diálogo com estes objetos representados de modo ilusionístico, estão objetos reais: um parafuso, uma escova de garrafa longa e alfinetes presos através de uma lágrima pintada. A obra surge, assim, como pintura e como *assemblage*, sendo que Duchamp fornece diferentes

¹⁴¹ Nós não dizemos que um determinado azul numa carta de cores é um azul melancólico ou triste: é apenas azul.

possibilidades para a representação da realidade. A série escalonada de amostras de cores também surge da esquerda para a direita e torna-se central na obra, prenunciando momentos fundamentais da arte contemporânea, como as amostras de cor de Gerhard Richter.

For Duchamp, *Tu m'* was a painting about the end of painting. Coming from an artist who disdained art that appealed to the eye, *Tu m'* had a lot to say about the future of painting, pointing the way to abstraction, pure chromatics, and assemblage. But it was a future that Duchamp would decline to take part in. He never took up his paintbrush again.¹⁴² (Stafford, 2008)



Fig. 50 – Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. Óleo s/ tela, alfinetes, escova de garrafa e parafuso. 69.8 x 303 cm.

Ellsworth Kelly, com *Colours for a Large Wall*, de 1951, obra igualmente apresentada nesta exposição, explora padrões organizados de forma aleatória, através da colagem de sessenta e quatro quadrados de cor recortados a partir de papéis de cores diversas. A distribuição dos painéis é feita, efetivamente, de modo aleatório, algo que Kelly viria a explorar em grande parte do seu trabalho posterior, com inúmeras variações de tamanhos, formas e cores.

O artista, nascido em 1923 em Nova Iorque, reúne um conjunto de trabalhos onde a cor é apropriada como elemento autônomo e passível de ser o tema e o centro do trabalho, independentemente das suas dimensões simbólica, expressiva, científica ou espiritual. Focando-se nas relações dinâmicas entre a cor e a forma, Kelly apela a uma experimentação e participação física da obra, por parte do observador, mais do que qualquer análise interpretativa ou conceptual. As cores arrojadas e contrastantes provocam um forte impacto visual e são retiradas da observação que o artista faz do mundo que o rodeia:

For more than 50 years, Kelly has been creating even, saturated paintings and reliefs whose forceful hues – deep red, soft blue, thrumming yellow – remain burned on the retina long after you leave the white cube.¹⁴³ (Farago, 2015)

¹⁴² Para Duchamp, *Tu m'* era uma pintura sobre o fim da pintura. Vinda de um artista que desdenhava a arte que apelava ao olho, *Tu m'* tinha muito a dizer sobre o futuro da pintura, apontando o caminho para a abstração, o cromatismo puro e a *assemblage*. Mas era um futuro no qual Duchamp viria a recusar participar. Ele nunca mais voltou a pegar no pincel.

¹⁴³ Por mais de 50 anos, Kelly tem criado pinturas saturadas e relevos cujos matizes fortes – vermelho escuro, azul suave, amarelo vibrante – permanecem na retina muito depois de abandonarmos o cubo branco.

Christoph Grunenberg, diretor da Tate Liverpool entre 2001 e 2011, onde em 2009 também esteve patente a exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, refere que *Color for a Large Wall*, de Ellsworth Kelly, surgiu como uma mudança radical em relação às suas pinturas precedentes, mais figurativas e derivadas da observação do mundo. Em entrevista a Grunenberg (2009), Kelly conta que em 1950 pintou *Seine*, na altura em que vivia em Paris, composta por retângulos brancos e pretos distribuídos ao acaso. Seguidamente, o artista começou uma série de oito colagens intituladas *Spectrum Colors Arranged by Chance*, afirmando que, até essa altura, nunca tinha usado a cor extensivamente. Segundo Kelly, as colagens adotavam diferentes sistemas de distribuição e serviam-se do acaso para organizar a localização do espectro de dezoito cores. Trata-se, assim, de um sistema fomentado pelo acaso, sem qualquer fundamento matemático e, segundo o artista, ele nunca fez referências conscientes ou sequer pensou na estética das amostras de cor (*colour charts*) enquanto, efetivamente, as usava. O artista afirma que o que queria fazer era mostrar como qualquer cor fica bem com qualquer outra cor, ele próprio aprendendo mais sobre as relações cromáticas. Muitos dos seus trabalhos deste período começaram, segundo o artista, através de encontros aleatórios, como a perceção de uma sombra nas escadas e os reflexos do sol no rio Sena. E, depois da experimentação com a distribuição das cores ao acaso, surgiram os primeiros trabalhos que utilizavam de facto o espectro como fonte, tal como acontece em *Spectrum I*, de 1953.

O interesse de Kelly pelas potencialidades das relações cromáticas foi, assim, sendo consolidado, ao mesmo tempo que diversificava as aproximações ao tema e conceito da cor. A cor, no seu trabalho, é sempre viva e intensa: “Kelly’s color was contemporary and urban, extracted and abstracted from an observed world of heightened vividness.”¹⁴⁴ (Fer, 2008: 30). É interessante analisar a reflexão que o próprio Kelly faz, na mesma entrevista de 2009, sobre a sua utilização da cor em comparação com a de outros artistas, nomeadamente, numa perspetiva histórica: na Europa, no início do século XX, os Fauvistas como Matisse e Derain utilizavam cores vivas e brilhantes em completa intensidade, o que teve continuidade com Kandinsky, Malevich, Kirchner, Léger e Mondrian. Estes artistas aplicavam, segundo Kelly, todas as cores do espectro. Nos anos 1940 e 1950, a maioria dos expressionistas abstratos de Nova Iorque recusaram este uso europeu da cor e passaram a usar cores misturadas. Kelly acrescenta que regressou a Nova Iorque em 1954 e mostrou pinturas com cores vivas, realizadas em França, cores que não seriam utilizadas até à arte pop dos anos 1960: “My idea of using colour at its full intensity, which began with *Colors for a Large Wall*, hasn’t changed in the 60 years that I’ve been painting.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ A cor de Kelly era contemporânea e urbana, extraída e abstraída de um mundo observado de vivacidade intensificada.

¹⁴⁵ Ellsworth Kelly em entrevista a Christoph Grunenberg (2009).

A minha ideia de usar a cor na sua total intensidade, que começou com *Color for a Large Wall*, não mudou nos 60 anos em que tenho pintado.

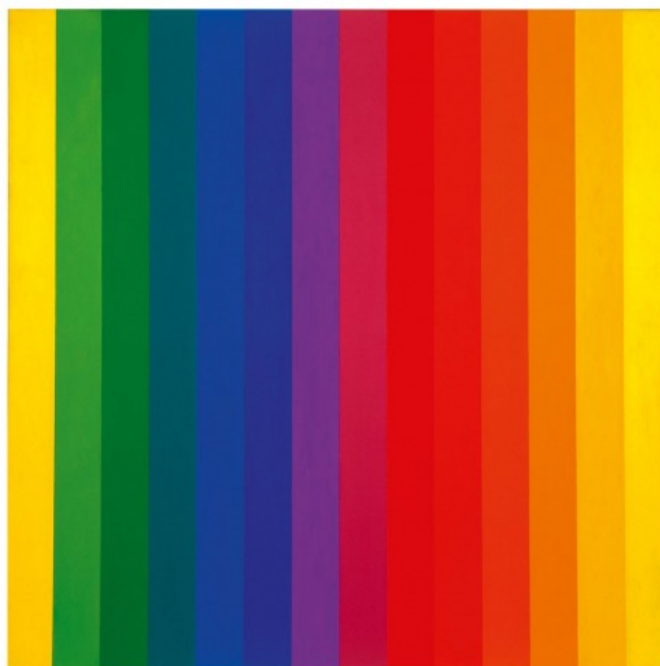


Fig. 51 – Ellsworth Kelly, *Spectrum I*, 1953. Óleo s/ tela. 152,4 x 152,4 cm.

Robert Rauschenberg está também representado na exposição de 2008 comissariada por Ann Temkin, com a obra *Rebus*, de 1955, uma escolha menos óbvia, mas onde o artista introduziu, no centro da pintura, cento e dezassete amostras de cor, evocando-a como um produto comercial. Tal como afirmou Jasper Johns, que usou o termo *combine* para os trabalhos deste tipo, nesta obra de Rauschenberg a pintura joga o jogo da escultura. Na verdade, a obra combina a pintura com o uso de objetos tridimensionais do dia a dia. Mas é curioso observar essas cento e dezassete amostras de cor, como se de um catálogo de tintas se tratasse, distribuídas numa estreita linha que se dilui no conjunto da obra, não sendo imediatamente perceptível.

Outros artistas, como Sherrie Levine, Gerhard Richter e Jim Dine, apresentaram, nesta exposição e de forma mais direta, as amostras de cor como base e centro do trabalho. Sabemos que artistas como Donald Judd e Gerhard Richter procuraram, efetivamente, uma aproximação da cor através do intelecto e não a um nível emotivo ou sentimental: “With his color charts, Gerhard Richter in particular concentrated on accident, indifference, and the pleasure of looking.”¹⁴⁶ (Glasner & Schmidt, 2010: 9). Petra Schmidt acrescenta que, com os seus campos de cor inspirados nas amostras de cor convencionais, Richter quebrou com todas as formas de simbolismo e contrariou os dogmas derivados do abstracionismo geométrico. As suas pinturas de amostras de cores, que começou a fazer em 1966, surgiram como uma forma de dissociar a cor de qualquer meio tradicional, descritivo, simbólico ou expressivo, tal como ele próprio afirmou numa entrevista de 1986 a Benjamin H. D. Buchloh, acrescentando que essas primeiras pinturas, cópias das amostras de cor, surgiram diretamente contra os esforços dos neo-construtivistas e de Josef Albers. Numa outra entrevista de 1973 a Irmeline Lebeer, Richter afirmou que as suas primeiras pinturas de amostras de cores não eram sistemáticas, baseavam-se nas amostras comerciais de cores e ainda se

¹⁴⁶ Com as suas amostras de cores, Gerhard Richter, em particular, concentrou-se no acidente, na indiferença e no prazer de olhar.

relacionavam com a Arte Pop. Nas pinturas seguintes, as cores eram escolhidas arbitrariamente. Seguidamente, 180 tons foram misturados e distribuídos ao acaso, de modo a criar quatro variações distintas. Depois disso, Richter tornou-se mais sistemático e rigoroso na escolha de tons e proporções. Segundo Briony Fer (2008), Richter insiste que as pinturas com amostras de cores atingem uma proporção ilimitada e sem sentido, características nas quais ele próprio acredita. Para Fer, este posicionamento de Richter é mais sublime do que a banalidade que aparenta atribuir à cor: *uma bela falta de sentido* é, para a autora, uma conquista da imaginação. Na verdade, mediante a extensa variedade de amostras de cor, há que fazer opções de variações, permutações e combinações que, ainda que sem sentido, fazem parte da sensibilidade do artista. Richter encontra nas amostras de cor um modelo significativamente elástico para trabalhar a cor, criando um equilíbrio entre o acaso e o controlo.

Com *Ten Large Color Panels*, de 1966-1972, Richter ocupa uma parede inteira da exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, um trabalho monumental que apresenta a cor tal como ela é, apropriada a partir das amostras de cores disponíveis em qualquer loja de tintas. Em última instância, o trabalho apela aos nossos sentidos e revela a beleza e a expressividade das relações cromáticas, ainda que essa não seja a intenção original do artista.



Fig. 52 – Gerhard Richter. *Ten Large Color Panels*, 1966-1972.

Ann Temkin denota que, ao seleccionar os artistas para esta exposição, não estava interessada na simples questão da iconografia das amostras de cor, mas sim em questões de estrutura e metáfora:

The color chart could serve as an efficient sign for a kind of color that represented color after the palette, after theory, after mysticism, and all these other considerations that seemed to me anachronistic at the turn of the twenty-first century. Is the color

chart a shorthand by which one could define an attitude toward color that appropriately characterizes the art of our time?¹⁴⁷ (Temkin, 2008: 8)

Temkin fala, assim, da possibilidade de pensarmos as amostras de cor e o seu uso na arte contemporânea como uma referência para procurarmos entender a atitude, em relação à cor, que caracteriza a arte atual. Mediante a clara diminuição da discussão sobre o tema da cor depois dos anos 1960, entre historiadores de arte, críticos e artistas, Temkin acredita que esta exposição abre janelas para um importante e vasto assunto no qual o prazer visual e a perspicácia intelectual estão interligados. Na realidade, em alguns artistas representados, surge a surpresa consequente dessa ambiguidade ou dicotomia: a importância do conceito, reconhecido como essencial no percurso do artista, é intercalada ou intercetada por momentos de prazer visual que derivam de um uso profuso e privilegiado da cor. E se a cor é muitas vezes associada a algo acessório, meramente visual, decorativo ou que nos desvia da real função da obra de arte, intriga-nos que ela tenha assumido uma efetiva importância no trabalho de artistas como Sol LeWitt, Dan Graham ou Sherrie Levine. A própria Sherrie Levine afirmou: “I think of myself as a colorist, and people laugh when I tell them that, but it’s true.”¹⁴⁸ Ann Temkin responde a esta afirmação de Levine dizendo que o reconhecimento da artista como colorista, ou centrada em questões sensoriais da obra de arte, foi colocado de parte devido ao foco no rigoroso conceptualismo do seu projeto. Mais uma vez, fica a sensação de que existe um preconceito impeditivo da associação entre uma arte assumidamente conceptual e o uso profuso e expansivo da cor. No caso de Sol LeWitt, existe essa antítese entre o seu posicionamento conceptual e o fascínio que ele tinha pela cor. No entanto, talvez não exista, simplesmente, contradição nenhuma. Se considerarmos os argumentos de David Batchelor relativamente à cromofobia, conceito que veremos mais à frente e que determina que a cor é decorativa, supérflua ou desnecessária – e que as propriedades formais são irrelevantes e uma distração – então essa contradição torna-se evidente. Mas se observarmos o trabalho e o posicionamento em relação à cor de artistas como Sol LeWitt, Sherrie Levine, Mike Kelley, Dan Graham ou Damien Hirst, percebemos que é possível que a cor conviva de um modo inesperado e inovador com as especificidades e propósitos característicos de uma arte reconhecida como conceptual ou minimalista. E, tal como afirma Ann Temkin, o conceptualismo de Sherrie Levine é apenas parte da história. Como muitos artistas americanos da sua geração, Levine estudou com um professor que havia estudado com Josef Albers, o que marcou o seu posicionamento artístico: “Her deep pleasure in color came to the fore in 2007 with *Salubra*, an exhibition featuring three sets of fourteen monochrome paintings.”¹⁴⁹ (Temkin, 2008: 204). Nesta série de Levine, *Salubra*, cada conjunto foi inspirado por uma banda horizontal de uma série de amostras de cores para papel de parede pintado, desenhadas por Le Corbusier, em 1931, para a companhia suíça de papel de parede *Salubra*. Levine adotou determinadas sequências de cores de Le Corbusier, isolando

¹⁴⁷ As amostras de cores podiam servir como um sinal eficiente para um tipo de cor que representava a cor depois da paleta, depois da teoria, depois do misticismo, e todas estas outras considerações que me pareciam anacrônicas na passagem para o século vinte e um. Serão as amostras de cor um atalho através do qual podemos definir uma atitude em relação à cor que, de forma adequada, caracteriza a arte do nosso tempo?

¹⁴⁸ Sherrie Levine em conversa com Ann Temkin, Nova Iorque, março de 2007. In Temkin Ann (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York, The Museum of Modern Art, p. 204.

Eu penso em mim como uma colorista, e as pessoas riem-se quando eu lhes digo isso, mas é verdade.

¹⁴⁹ O seu prazer profundo com a cor surgiu em 2007 com *Salubra*, uma exposição com três conjuntos de catorze pinturas monocromáticas.

cada cor como uma pintura individual e utilizando como cor de fundo a mesma que Le Corbusier usou como fundo para as suas amostras de cores. No final, o conjunto de pinturas de Levine é apresentado como uma instalação e o conceito inerente à apropriação de cores de Le Corbusier prevalece em relação a uma ideia de individualidade associada à própria manipulação das cores: Levine nem sequer chegou a pintar os painéis, convidando um conservador para o fazer, alguém que ela considerava que, tecnicamente, o faria melhor. Então, apropriando-se de cores predefinidas por Le Corbusier e delegando o ato de pintar, em que ponto se situa o papel de colorista no qual a própria Levine se revê? Como podemos enquadrar essa relevância da cor no contexto de um trabalho onde o conceito parece suplantiar qualquer marca de autoria, de escolhas pessoais ou de manipulação da própria cor? A verdade é que se trata, novamente, de uma cor *ready-made*, e esta contradiz a tradicional noção da cor como um elemento expressivo, sentimental e proveniente de opções amplamente subjetivas. No entanto, esta série de Levine seduz, apela aos sentidos e sugere a beleza e o prazer de olhar de um modo quase improvável mediante o contexto do seu percurso. Entra, por isso, num campo de total ambiguidade entre a irrelevância da marca autoral e da originalidade e a capacidade de surpreender no contexto do seu trabalho, acabando por reiterar o seu papel de colorista no modo como manipulou o conceito da cor:

A longtime admirer and sometime producer of monochromes, Levine found a new way to create them within the parameters of her own practice: not simply making monochromes from wall painting but from a historic wall paint that engages the thick tangle of questions that lie at the heart of modernism and its relation to color. She enters into that tangle and emerges with beautiful sets of paintings that allow her to revel in her role as a colorist even as they foreground the ambiguities of such polarities as objective/subjective and standardized/unique. Levine's work activates the tension between the loss of a faith in originality and the necessity of making something new.¹⁵⁰ (Temkin, 2008: 205)

¹⁵⁰ Uma admiradora de longa data e por vezes produtora de monocromos, Levine encontrou uma nova forma de criá-los dentro dos parâmetros da sua própria prática: não simplesmente fazendo os monocromos a partir da tinta de parede mas a partir de uma tinta de parede histórica que envolve o espesso emaranhado de questões que estão no cerne do modernismo e da sua relação com a cor. Ela entra nesse emaranhado e emerge com belos conjuntos de pinturas que lhe permitem deleitar-se no seu papel como colorista, mesmo que eles prevejam as ambiguidades de polaridades como objetivo/subjetivo e padronizado/único. O trabalho de Levine ativa a tensão entre a perda de uma fé na originalidade e a necessidade de fazer algo novo.



Fig. 53 – Sherrie Levine, *Salubra #2*, 2009. Acrílico em mogno. 14 partes, cada painel: 69x61cm.

Outros artistas representados na exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* incorporaram essa dicotomia entre o conceito e o prazer visual inerente às relações cromáticas: Jasper Johns, conhecido pelos seus esforços com cores vivas, o uso das cores diretamente dos tubos de tinta e o uso da cor como um conceito e de um modo cerebral, mais do que expressivo; Andy Warhol, cujo uso de esquemas cromáticos sem qualquer significado emotivo ou sensitivo contribuíam para a sua característica intenção de diluição entre as Belas-Artes e a arte comercial; Jim Dine, que falou dos *color charts* como potenciais objetos de memória associados à sua infância; Blinky Palermo, cuja obra se destaca pela beleza e apelo aos sentidos, em parte devido a um uso privilegiado da cor, criadora de interessantes relações espaciais com a forma; ou Sol LeWitt, que utiliza a cor de modo objetivo e rejeitando a expressão individual, ainda que não negue a sua componente dramática ou, até, a possibilidade para a beleza: “If it turns out to be beautiful, I don’t mind.”¹⁵¹ Surpreendentemente, ou talvez não, Damien Hirst, que também participou na exposição, afirmou, tal como Sherrie Levine, que foi sempre um colorista. Fê-lo, a propósito das suas *Spot Paintings*, uma série de mais de trezentas pinturas que Hirst fez entre 1986 e 2011:

I was always a colorist, I’ve always had a phenomenal love of color... I mean, I just move color around on its own. So that’s where the [...] paintings came from—to create that structure to do those colors, and do nothing. I suddenly got what I wanted. It was just a way of pinning down the joy of color.¹⁵²

¹⁵¹ Sol LeWitt em conversa com Heinz Liesbrock, 2003. In Temkin, Ann [et al] (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, p. 141.

Se acabar por se tornar bonito, eu não me importo.

¹⁵² Damien Hirst, in WEINTRAUB, Max (2012) *On View Now – Damien Hirst’s Spot Paintings and the “Joy of Color”*.

Eu fui sempre um colorista, tive sempre um amor fenomenal pela cor... Quero dizer, eu apenas faço a cor mover-se por conta própria. Então, é daí que surgem as pinturas – para criar essa estrutura, para fazer essas cores, e não fazer nada. De repente, consegui o que queria. Era apenas uma forma de fazer sobressair a alegria da cor.

Em entrevista a Saul Ostrow (2003), Sol LeWitt afirmou tentar utilizar a cor de modo objetivo. Ostrow, mencionando que a cor entrou no trabalho de LeWitt em meados dos anos 1980, afirmou que muitos são os que interpretam esse uso da cor como decorativo ou um retorno à estética. LeWitt respondeu que quando começou a fazer os seus murais, a lógica da ideia sempre prevaleceu: “From line to form, from flatness to dimensionality, without illusion, and the use of color.”¹⁵³

Sol LeWitt descreve que começou por usar as três cores primárias. Mais tarde, começou a usar tinta acrílica com a adição de três cores secundárias – verde, cor de laranja e púrpura – mas sem as misturar. LeWitt utilizava a cor de um modo não expressivo, objetivo, sistemático e, no fundo, *ready-made*, assim como o conjunto de artistas que Ann Temkin selecionou para a exposição que comissariou em 2008.

No trabalho de LeWitt pode, assim, ser encontrada esta aparente contradição: há uma primazia da ideia e do conceito, sendo estes estruturadores da obra de arte, mas o uso arrojado e expansivo da cor pode ser interpretado como uma opção formal que valoriza o apelo aos sentidos, a sensualidade e a beleza. Como ele próprio afirmou, se a obra se tornar bela, ele não se importa: “LeWitt’s art is perceptual as well as conceptual, sensory as well as linguistic.”¹⁵⁴ (Temkin, 2008: 141).



Fig. 54 – Sol LeWitt, *Wall Drawing #1136*. Vista da instalação na Turner Contemporary, Kent, dezembro 2013 a junho 2014.

Em 1991, Charles Le Clair apresentou um estudo focado na aplicação prática das teorias da cor e na sua relevância e influência no processo criativo da pintura contemporânea. No prefácio desta obra, *Color in Contemporary Painting – Integrating Practice and Theory*, Le Clair refere que a mesma se diferencia de outras que abordam o tema da cor por integrar teoria e prática e mostrar como funcionam as

¹⁵³ Sol Le Witt em entrevista a Saul Ostrow, 2003.

In <http://bombmagazine.org/article/2583/sol-lewitt> [acedido em 14-07-2015]

Da linha à forma, do plano à dimensionalidade, sem ilusão, e a utilização da cor.

¹⁵⁴ A arte de LeWitt é perceptual bem como conceptual, sensorial bem como linguística.

relações cromáticas no ato de criar imagens. Existe, com efeito, uma ênfase dada à componente prática do trabalho dos artistas que valorizam o potencial transformador da cor, sendo que o principal argumento do autor é o de que, depois de uma necessária apreensão dos princípios e teorias da cor, o artista pode desenvolver a sua prática de forma intuitiva e tirar partido desse modo aparentemente livre de manipular a cor. Assim, as teorias óticas são analisadas pelo autor, do ponto de vista específico da sua utilidade para a prática artística, centrando-se na estrutura pictórica das imagens, mais do que numa abordagem meramente teórica ou técnica. O autor relaciona os princípios universais da cor às estratégias de movimentos específicos como o impressionismo, o realismo, o minimalismo e o expressionismo abstrato, focando-se igualmente nas alterações ocorridas na última década, relativamente à utilização privilegiada da cor.

Le Clair faz, ainda, referência à necessidade de conhecimento das intenções do artista ao criar determinadas relações cromáticas na pintura: o estudo destas relações e da interação das cores deverá tomar como princípio aquilo que constitui o objetivo do artista. Mas terá, igualmente, que ter em conta a variabilidade da experiência da cor – para o autor, esta é muito variável e a cor pode ser perceptual, realista, teórica, emocional ou simbólica (Le Clair, 1991: 15).

Segundo o autor, desde o divisionismo de Seurat e o neoplasticismo de Mondrian, criou-se o objetivo de uma aproximação mais científica às relações cromáticas no abstracionismo, por parte dos pintores: em vários estádios das suas carreiras, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Al Held, Sol Le Witt e Frank Stella, entre outros, trabalharam com esquemas cromáticos teóricos ou a partir das amostras de cores (Le Clair, 1991: 15).

Ad Reinhardt e Barnett Newman também influenciaram a mudança para a denominada *color-chart sensibility*, como referida por Temkin, apesar da profundidade mística que ambos colocavam na cor. Para Newman, a cor mantinha uma carga emocional forte, orgulhando-se da unicidade da sua paleta e explicando que ele diferenciava a cor, das cores: as cores são algo que qualquer pessoa pode comprar e espremer de um tubo de tinta, enquanto que a cor é aquilo que o artista faz a partir dessas cores. Newman foi, juntamente com Mark Rothko e Clyfford Still, o mentor da chamada *Color Field Painting*, que surgiu em finais dos anos 1940 em Nova Iorque como uma sequência do Expressionismo Abstrato. Esta corrente pretendia fazer uma abordagem mítica e transcendente, ao abandonar qualquer sugestão de figuração. Em vez da figuração, estes artistas passaram a explorar o potencial expressivo da cor, aplicando-a em largos campos de cor plana e bem definida e introduzindo uma nova relação entre a cor e a composição, que foi muito bem recebida pelo crítico Clement Greenberg. O espaço da pintura, concebido como um campo, passou a ser definido pela própria cor, sendo que esta sugeria a sua expansão para além dos limites da pintura. Assim, o gesto e a ação foram substituídos pelo impacto visual da cor aplicada de modo arrojado e assumido, passando a cor a ser, ela mesma, o assunto da pintura.



Fig. 55 – Barnett Newman, *Ulysses*, 1952. Óleo s/ tela. 337x127cm.

Já na década de 1960, artistas como Kenneth Noland ou Sam Gilliam surgiram com uma forma mais abstrata da *Colour field painting*, eliminando o conteúdo mítico, emocional ou religioso que era mais característico dos pioneiros do movimento. Em 1964, Clement Greenberg organizou uma exposição com trinta e um artistas que se associavam a este desenvolvimento da *Colour field painting*, no *County Museum of Art* de Los Angeles. O título da exposição, *Post-Painterly Abstraction*, era também comumente associado ao trabalho desenvolvido por essa geração dos anos 1960. Greenberg associava esta designação a vários tipos de abstração que valorizavam as cores vivas, a ausência de detalhes, a linearidade da forma e uma clara abertura física. A exposição dedicava-se, assim, a jovens abstracionistas como Morris Louis, Helen Frankenthaler ou Ellsworth Kelly.



Fig. 56 – Ellsworth Kelly, *Blue Green Red I*, 1964-1965.

Regressando à exposição de 2008, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, comissariada por Temkin, podemos reconhecer que se tratou de um momento fundamental na história recente do pensamento sobre a cor, que evidenciou o destaque dado à autonomia da cor nas práticas artísticas contemporâneas: a sua capacidade de ser, através do simples facto de existir, e não apenas estando dependente e associada a um objeto, uma paisagem ou um excerto de arquitetura. O conjunto de cores individuais distribuídas em filas ou colunas surgiu como ponto de partida para muitos artistas olharem para a cor como um produto passível de ser apropriado tal como é, sem qualquer associação emotiva, expressiva, psicológica ou simbólica. Não há uma lógica necessária associada às sequências de cores ou às escolhas cromáticas. “In this context the color chart embodies the desanctification of color that accompanied the end of the idealism of such early modernists as Henri Matisse, Vasily Kandinsky and Piet Mondrian.” (Temkin, 2008: 18). Para além disso, Rauschenberg, Richter e outros seus contemporâneos foram, segundo Ann Temkin, profundamente influenciados por John Cage, embora a sua área principal fosse a música. Cage ensinava no Black Mountain, onde também ensinava Josef Albers, e defendia a ausência de intenção artística e a vontade de permitir que o ambiente da vida comum se infiltrasse na esfera da arte. Este posicionamento tornou-se instrumental para um progressivo afastamento da abstração geométrica e do Expressionismo abstrato. De modo incontornável, a influência de Josef Albers manifesta-se na obra de quase todos os artistas participantes nesta exposição, mesmo que no sentido de negação e rejeição assumida das teorias que Albers defendia. O seu *Interaction of Colour* foi o livro sobre a cor que mais influenciou esta geração de artistas. Robert Rauschenberg, que foi aluno de Albers no Black Mountain College, captou negativamente a atenção de Albers quando apresentou uma das suas primeiras pinturas inspiradas nas cartas de cor, uma verdadeira contradição de tudo o que Albers havia ensinado. Albers afirmou, nessa altura (1949), que aquele trabalho era a coisa mais estúpida que já tinha visto e que nem sequer queria saber quem o tinha realizado.

Neste ponto, podemos esboçar a conclusão de que as teorias da cor foram, efetivamente, extremamente relevantes e determinantes nas experiências que os artistas vieram a fazer ao nível da cor, mesmo que, propositadamente, eles tenham desafiado e refutado algumas delas. O facto de existir essa vontade de desafio ou de se ter uma atitude disruptiva em relação às teorias estabelecidas revela uma atenção dada ao assunto e um processo reflexivo que coloca a cor num campo de grande interesse, entre o conceito, a apropriação, a beleza, o prazer experimentalista e o impacto visual. Em última instância, a cor, de facto, interessa.

Ann Temkin refere que a cor *ready-made* manteve uma série de novos significados e potencialidades para a geração de artistas a trabalhar nos anos 1980 e depois dessa década: “The modernist myth of originality seems to have lost much of its remaining allure, and the connection between the artist’s hand and the product known as the work of art is often non-existent.”¹⁵⁵ (Temkin, 2008: 25). Temkin dá o exemplo de Damien Hirst, que não tem qualquer pudor em realizar pinturas com sequências de pontos coloridos que evocam claramente os *color charts* de Richter, produzindo-as em mais de 600 versões em telas individuais, através da mão de obra de vários assistentes.

¹⁵⁵ O mito modernista da originalidade parece ter perdido muito do seu fascínio remanescente, e a conexão entre a mão do artista e o produto conhecido como obra de arte é muitas vezes inexistente.

Podemos pensar se a aura do objeto único e individual se perdeu, efetivamente, e se o papel da cor na arte contemporânea se associa a esses conceitos de *ready-made*, reprodutibilidade e apropriação.

Segundo Ann Temkin, as repercussões da mudança de paradigma em relação à cor, ocorridas entre os anos 1950 e 1970, continuam a ser sentidas ao longo do século XXI, em trabalhos de artistas como Sherrie Levine, Mike Kelley ou Damien Hirst, assim como outros que exploram a cor através da tecnologia digital. Todos manifestaram uma nova relação com a cor e forneceram uma grande diversidade de resultados em relação a essas novas aproximações.

Temkin afirma que o reconhecimento da natureza comercial da cor foi explorado aprofundadamente, durante mais de três décadas, por artistas como Rauschenberg, Warhol ou Richter, sendo que entre os anos 1950 e os anos 1970 os parâmetros da cor foram, efetivamente, redefinidos. Ainda assim, a exploração das amostras de cor não resume a atenção dada por estes artistas ao assunto e manipulação da cor. Noutros momentos das suas carreiras, a cor foi encarada como algo mais expressivo ou emotivo, ou, contrariamente, como algo pragmático e objetivo.

Donald Judd pode ser considerado um dos coloristas mais inovadores e marcantes da arte contemporânea. Segundo Ann Temkin (2008), durante os anos 1960 Judd desenvolveu um uso da cor que seria impensável para Albers, abandonando a pintura. A autora acrescenta que Judd não tinha paciência para os significados simbólicos ou projeções de sentimentos que diferentes gerações de artistas e escritores atribuíram persistentemente à cor. Em vez de uma aceitação dos princípios cromáticos encontrados na pintura europeia de séculos de história, Judd orientou-se para os materiais e tintas industriais com cores vivas e artificiais. A utilização de *plexiglas*, por exemplo, fornecia-lhe a necessária satisfação do material e da cor como uma única entidade, tal como denota Temkin.

Para Donald Judd, o material, a cor e o espaço são os principais aspetos da arte visual: “Everyone knows that there is material that can be picked up and sold, but no one sees space and colour. Two of the main aspects of art are invisible. The integrity of visual art is not seen.”¹⁵⁶ (Judd, 1994)

Em maio de 2013 inaugurou na Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, Missouri, a exposição *Donald Judd: The Multicolored Works*. Com curadoria de Marianne Stockebrand, tratou-se da primeira exposição dedicada exclusivamente ao grupo de objetos, criados por Judd entre 1984 e 1992, caracterizados pelo envolvimento do artista com o tema da cor, uma relação em constante crescimento. Efetivamente, a cor assumiu um papel fundamental em todo o percurso de Judd, mesmo que, no início da sua carreira, o artista tenha limitado os objetos ao uso de não mais do que duas cores, pelo menos até ao início dos anos 1980. Depois disso, e tal como referido no texto que acompanha a exposição, o conjunto de trabalhos que Judd começou em 1984 mostra uma multiplicidade de matizes, na maioria dos casos de quatro a oito cores por objeto, em combinações surpreendentes e inesperadas. Tamara H. Schenkenberg (2013) afirma que Judd utilizava a cor como um subproduto do próprio material, muitas vezes através de tons subtis inerentes ao cobre, ao aço e ao colorido *plexiglas*, e não como um pigmento aplicado através de um traço de mão. Judd começou então a

¹⁵⁶ Toda a gente sabe que há material que pode ser pegado e vendido, mas ninguém vê o espaço e a cor. Dois dos principais aspetos da arte são invisíveis. A integridade da arte visual não é vista.

dobrar folhas finas de alumínio e a esmaltá-las através de amostras comerciais de cores. Não esperava que as conjugações que fazia fossem harmoniosas ou que combinassem, nem mesmo que fossem não harmoniosas, como uma espécie de propositada oposição a essa tendência para a ordem. O seu objetivo era criar uma multiplicidade de cores e que estas estivessem, simplesmente, presentes de uma vez só. Schenkenberg acrescenta que os complexos e idiossincráticos emparelhamentos e variações de cor de Judd foram informados pelas teorias da cor existentes, embora claramente se tenham afastado delas. “That Judd’s passion for color was expressed as intelligence makes the thrill of its results no less dramatic.”¹⁵⁷ (Temkin, 2008: 177).



Fig. 57 – Donald Judd, Vista da exposição *The Multicolored Works*, Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, 10 de maio de 2013 a 4 de janeiro de 2014.

Para Ian Davenport (1966, Kent), a cor também é uma espécie de *ready-made*. O artista afirma que passa muito tempo a escolher as cores e as possibilidades de combinação e sequências, compondo através dessa interação. Para além disso, a ação do artista ao usar uma seringa larga, que liberta uma linha perfeita de cor em placas de alumínio ou aço inoxidável, é um ato performativo em si mesmo. Essa linha perfeita perde a sua integridade e verticalidade no final do percurso, espalhando-se, modificando-se e misturando-se com as outras. Aí, a identidade da cor é diluída numa outra, havendo um claro jogo em torno das potencialidades das relações cromáticas: as manchas relacionam-se de um modo visual e, simplesmente, conectam-se. Davenport questiona como os diferentes pesos, espessuras, larguras e texturas das cores podem distribuir-se num fundo, relacionando-se, intercalando-se e criando um padrão e um ritmo vertical.

Um dos exercícios que o artista faz é detetar as sequências cromáticas da paleta de outro artista, posteriormente explorando e questionando as suas próprias escolhas de linhas e matizes. Davenport cria, assim, estudos de cor que são guiados pela sua própria intuição e experiência. A escolha das cores parte, precisamente, de um processo intuitivo fundamentado pela razão da experiência.

¹⁵⁷ Que a paixão de Judd pela cor foi expressa como inteligência torna a emoção dos seus resultados não menos dramática.

Mediante o trabalho de Ian Davenport, o lado sedutor da obra de arte é evidenciado, sendo que se perde qualquer pudor em falar de beleza. Aliás, Sheryl Garratt (2014) escreve, precisamente, que se sente nervosa ao escrever sobre este tipo de arte que, aparentemente, não é sobre nada, sendo difícil encontrar as palavras. No entanto, sente-se bem mediante as pinturas de Davenport. A esta questão o artista responde que não temos de ser intelectuais na linguagem da arte para desfrutar do seu trabalho, afirmando Garratt que Davenport usa as palavras *juicy* e *seductive* para descrever as suas mais recentes experimentações com a cor:

Sometimes people get too worried that they're missing the point, thinking there should be some sophisticated thing behind all art. But just your response to the colour can be enough.¹⁵⁸ (Davenport em Garratt, 2014)

O trabalho de Davenport assume a cor como assunto. É também sobre a sua materialidade e fisicalidade, sobre a tinta, sobre o modo como esta se comporta numa superfície, o modo como escorre e se mescla, a sua textura e peso, o seu brilho, o modo como os acidentes determinam episódios formais e visuais, num processo extremamente físico.

When I was making the Warwick University commission [for a painting outside a lecture theatre] there was a bright yellow wall opposite where I was working. Every time I used a yellow myself the paint glowed on the wall and so I changed my plan for the work and incorporated far more yellow than usual.¹⁵⁹ (Davenport em Godfrey, 2009: 360)

Daniel Buren, nascido em 1938, foi já mencionado neste trabalho como exemplo incontornável no que diz respeito à distensão da pintura para o espaço real e à relação de profícuo cruzamento entre a pintura e a arquitetura. Mas é também um artista que usa a cor de um modo evidente e como interface ou ponto de encontro entre a pintura e a arquitetura. Foi no início dos anos 1960 que Buren desenvolveu uma forma radical de arte conceptual e uma análise crítica à pintura, à qual ele próprio chamou de *grau zero da pintura*, onde exercia uma economia de meios e uma redução da pintura a formas elementares. Em 1965, começou a usar as tiras verticais de 8,5cm de largura, uma espécie de ferramenta visual que viria a povoar a sua pintura, as instalações no espaço público e, em simultâneo, uma reflexão sobre o lugar da pintura e os modos de a mostrar. Buren usa a cor para incorporar essas reflexões pictóricas no espaço real e é a cor que transforma o espaço e define a relação possível entre os propósitos da pintura e as especificidades do lugar e da arquitetura. Deste modo, a cor modela os nossos modos de perceção e interação com a obra, ao mesmo tempo que sugere a forma de usarmos o espaço. Como vimos, todas as instalações de Buren são *in situ*, concebidas para o lugar onde vão ser mostradas, sendo que a cor se coordena com as particularidades do lugar, de modo a orientar o espectador para uma nova experiência espacial e interativa.

¹⁵⁸ Às vezes as pessoas ficam muito preocupadas sobre estarem a perder o sentido, pensando que deve haver algo de sofisticado por detrás de toda a arte. Mas apenas a vossa resposta à cor pode ser suficiente.

¹⁵⁹ Quando estava a fazer a comissão para a Warwick University [para uma pintura na parte de fora de uma sala de conferências], havia uma parede amarela brilhante no lado oposto ao que eu estava a trabalhar. De cada vez que eu próprio usava o amarelo, a tinta brilhava na parede e então eu mudei o plano do trabalho, incorporando muito mais amarelo do que o habitual.

A propósito da sua exposição *Catch as catch can*, no Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, em 2014, Daniel Buren conversou com David Whetstone, sendo que este começou por afirmar que a utilização de “padrões bonitos” não era algo propriamente valorizado no contexto da arte contemporânea, mas que, no caso de Buren, se percebe que o artista quer fazer sentir felizes. Buren respondeu que o seu trabalho é sobre uma relação com a cor onde lhe parece que o efeito pode ser, frequentemente, uma espécie de alegria. No entanto, o artista acrescenta que o seu primeiro interesse é jogar com as cores e utilizar a qualidade da cor como um material muito importante. No Baltic Centre, Buren criou um autêntico caleidoscópio através da relação entre a luz e a cor, colorindo as janelas de vidro e vestindo o espaço de reflexos de cor que, assim, modelaram a arquitetura. Buren saturou o espaço expositivo com tiras de luz que variavam de acordo com a luz solar, pelo que a experiência de cada observador, de acordo com a hora do dia, a sua posição e movimentação, tornou-se necessariamente diferente. As intervenções do artista não só transformam o interior dos espaços expositivos como a fachada do próprio edifício, projetando os efeitos de cor e luz para o exterior, numa relação de perfeita comunhão entre a cor, a pintura e a arquitetura.



Fig. 58 – Daniel Buren, *Dislocated Skylight*, 2007. Alumínio e acrílico, 300x716cm. Vista da exposição na Lisson Gallery, Londres.

Michael Craig-Martin (Dublin, 1941) começou, em finais dos anos 1970, a fazer desenhos murais de objetos que questionavam a nossa forma de entender e experienciar os objetos distribuídos pelo espaço. O artista estudou pintura nos anos 1960, deixou de pintar para fazer outras coisas e, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, começou a fazer pinturas murais. Em entrevista a Dale Berning (2009), Craig-Martin afirma que se tornou óbvio que pintar as salas era como transformar as

próprias salas em pinturas, através de um forte sentido de criação de um espaço pictórico a partir do espaço tridimensional. Neste processo, mais uma vez, a cor assume um papel fulcral enquanto interface entre a pintura e a arquitetura, ou como modo de tornar a arquitetura numa pintura penetrável e experimentável. Depois disto, Craig-Martin regressou ao suporte tradicional da pintura e transportou para este o imaginário conseguido no espaço real. A paleta do artista é extremamente intensa e, segundo Craig-Martin, não existe um nível mais elevado de intensidade quando se atinge uma luz de amarelo cádmio. O artista reflete sobre as suas cores:

Layering brings a richness to the final colours. If we put on five coats, the fifth coat is quite a different, richer colour to the first. We start out by gessoing the surface white. If I want to paint a red line image, we paint the entire canvas red. When I do the drawing in tape, the next drawing might be yellow, so the whole red painting becomes yellow, hence the many layers of paint.¹⁶⁰



Fig. 59 – Michael-Craig Martin, *Inhale/Exhale*, Pintura mural na Manchester Art Gallery, 2002.

Já foi referido que o trabalho de Mel Bochner (1940) utiliza consistentemente a cor para subverter a imaterialidade do texto e da linguagem. Nas suas *Thesaurus paintings*, as letras pintadas com cores vibrantes competem com um fundo igualmente colorido, exigindo ao observador uma dualidade entre a leitura e a observação. As pinturas podem ser lidas tanto como vistas, as palavras dissolvem-se em padrões e em cores e a cor desmaterializa e subverte a linguagem. Segundo Borchardt-Hume (2013), o nosso primeiro impulso surge no sentido de ler as palavras, mas quanto mais olhamos para as pinturas e nos sentimos absorvidos pelas respostas viscerais à cor, aos seus contrastes, peso e luz, mais a palavra se torna secundária. No *The Times Literary Supplement*, a propósito da exposição de Mel Bochner *If the Colour Changes* (2013), organizada pela Whitechapel Gallery, em Londres, com a coprodução da Haus der Kunst em Munich e da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea no Porto, lê-se que as pinturas integram consistentemente a cor e a linguagem:

¹⁶⁰ Michael Craig-Martin em entrevista a Dale Berning, 2009.

As camadas conferem uma riqueza às cores finais. Se pusermos cinco camadas, a quinta camada é uma cor muito diferente e muito mais rica do que a primeira. Começamos por engessar a superfície branca. Se eu quiser pintar uma imagem com uma linha vermelha, pintamos toda a tela de vermelho. Quando eu faço o desenho com fita-cola, o próximo desenho pode ser amarelo, logo toda a pintura vermelha torna-se amarela, daí as muitas camadas de tinta.

If language is our mind, then colour is our body; if language is meaning and thought, then colour is emotion and sensation... Many of the paintings are psychological portraits of a busy, buzzy, constantly chattering world of despair, even as the colours that embody the words glow and shimmer and vibrate with happiness.¹⁶¹

Bochner é considerado um dos fundadores da arte conceptual, tendo emergido nos anos 1960. Foi estudante de pintura e o seu fascínio pela cor nunca passou despercebido. Em 1971, Bochner começou a ler o *Remarks on Colour* de Wittgenstein, autor que teve uma profunda influência na arte de Bochner. Esta referência manifestou-se de modo mais evidente na série *Wittgenstein Illustrations*, uma série de desenhos minimalistas que Bochner fez a partir de 1971 e que publicou em 1991 na edição da Arion Press da última obra de Wittgenstein, *On Certainty*. As doze impressões em relevo foram impressas no próprio livro e Bochner alegou que se tratavam de ilustrações das ideias filosóficas de Wittgenstein, a partir de algarismos sobre grades que serviram de base para as impressões. *On certainty* explora a relação entre o conhecimento e a dúvida, tendo as impressões de Bochner apresentado numerais desenhados à mão, lembrando padrões visuais que remetem para a linguagem.

No seu trabalho, Bochner interessa-se por sistemas racionais como as medidas, os números e as definições, intercalados pela imprevisibilidade das relações cromáticas e por uma seleção de cores improvisada, num jogo que pretende tornar a própria arte conceptual elástica, contrariando um frequente posicionamento provocador e anti-visual da mesma. Bochner afirma nunca ter subscrito esse idealismo, enveredando pela pintura, pela escultura e, como ele acrescenta, não tendo medo dos objetos. Borchardt-Hume acrescenta que a subversão da definição de um *médium* tem sido o projeto filosófico consistente de Mel Bochner. Em *Theory of Painting*, exposição de Mel Bochner, em 1970, no Museum of Modern Art de Nova Iorque, o artista concentra-se na abordagem aos limites da pintura, falando de ordem e de desordem, da própria natureza e mentalidade da pintura e de como esta pensa sobre si própria. E se Mel Bochner faz parte de uma geração de artistas que, no início dos anos 1960, questionou radicalmente o estatuto da pintura, tendo ele próprio olhado para a pintura com suspeita, regressou a ela através de uma série de trabalhos onde a linguagem se articula com o prazer estético proveniente do uso arrojado da cor, bem como com a sedução provocada pela materialidade da própria tinta. É interessante, mais uma vez, refletir sobre a cor no contexto de uma prática iminentemente conceptual. No texto que acompanhou a exposição de Mel Bochner no Museu de Serralves, em 2013, lê-se que não obstante a sua filiação conceptual, onde privilegiou a ideia em detrimento da forma, Bochner utilizou consistentemente a cor, investigando o modo como esta subverte a linguagem e o texto. A cor aparenta associar-se à forma em detrimento da ideia, mas não estará este posicionamento associado a um preconceito? No trabalho de vários artistas cujo percurso é assumidamente conceptual, e como já vimos, constatamos a importância da cor. Por vezes, essa importância é transversal a todo o percurso e não prejudica a coerência dos mesmos, apesar de não ser a característica mais óbvia que reconhecemos no conjunto do trabalho. Noutros casos, refere-se a momentos específicos e balizados

¹⁶¹ Se a linguagem é a nossa mente, então a cor é o nosso corpo; se a linguagem é significado e pensamento, então a cor é emoção e sensação... Muitas das pinturas são retratos psicológicos de um mundo ocupado, agitado, constantemente tagarela e em desespero, mesmo que as cores que incorporam as palavras brilhem, cintilem e vibrem em felicidade.

onde a cor foi enaltecida para servir propósitos específicos. A cor pode surgir como subversão, contradição e questionamento de uma ideia ou como modo de conferir poder e impacto visual aos objetos. Pode, em última instância, ser ela mesma o conceito, um elemento autônomo passível de ser explorado conceitualmente e de, em simultâneo, e por que não, seduzir.



Fig. 60 – Mel Bochner, *Strong Language*, Vista da exposição no The Jewish Museum, Nova Iorque, 2014.

Ignasi Aballí, nascido em Barcelona em 1950, é um artista que, à partida, não estamos habituados a associar ao protagonismo dado à cor. No entanto, em maio de 2011 o artista apresentou, na galeria Estrany-de la Mota (Barcelona), a exposição *CMYK Color System*, a primeira vez que o artista apresentou trabalhos tridimensionais e com uma componente escultórica assumida e evidente. Aballí apresentou quatro vitrines grandes contendo as quatro cores básicas do sistema de cor CMYK, azul ciano, magenta, amarelo e negro, o sistema utilizado na impressão através da conhecida quadricromia. Num outro trabalho, *CMYK Sky*, o artista decompôs a quantidade de azul, vermelho, amarelo e negro de uma fotografia de um céu, permitindo a valorização específica e individual de cada cor e questionando as especificidades da nossa percepção. Num outro vídeo, *Medir el aire*, Aballí mostra uma sequência de fotografias de céu sobre as quais indica a quantidade de cada cor que existe em cada uma delas, utilizando diferentes meios de medição. Mediante a reflexão conceptual que o artista faz sobre a representação e sobre a percepção de meios como a pintura, a fotografia ou o vídeo, neste conjunto de trabalhos a cor é protagonista, numa exploração cuidada da sua presença e influência no mundo de todos os dias. Aballí faz, aqui, um inesperado tributo à cor, questionando o sistema de convenções da representação da obra de arte. As vitrines, que habitualmente servem de suporte para a

obra de arte, são aqui a obra em si mesma, servindo de suporte para a cor. A cor é, na verdade, a obra de arte.

Na sua mais recente exposição, *sin principio /sin final*, patente de outubro de 2015 a março de 2016 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, Aballí apresenta trabalhos dos últimos dez anos e, entre eles, alguns direccionados para uma reflexão em torno do conceito da cor. O artista mostra novamente quatro vitrinas CMYK, de 2010, uma por cada das quatro cores utilizadas nos processos de impressão e também uma série de trabalhos intitulada *Cartas de colores [Teoría]*, de 2007. Nesta série, Aballí imprime em telas de grande formato de uma única cor, como o amarelo, o azul, o vermelho, o branco e o preto, as dezenas de variações de nomes diferentes que existem para cada uma dessas cores: amarelo Colonia, amarelo cobre, azul Paris... Quanto mais nomes existir para cada cor, maior é a mancha de letras impressas, variando a composição de tela para tela. O resultado é, mais uma vez, um jogo entre a imagem e a palavra e um questionamento da diversidade e ambiguidade inerentes à nossa percepção das cores.

O comissário desta exposição, João Fernandes, afirmou que Aballí pode fazer pinturas sem pintar e textos sem escrever, sendo que, no decorrer desse processo, interessa-se profundamente pelo estudo da cor.¹⁶²



Fig. 61 – Ignasi Aballí, *Vitrines CMYK*, 2011. Metacrilato, impressão digital, vinil e aço. 180x180x60cm.

Sanford Wurmfeld, nascido em 1942 em Nova Iorque, é um dos pintores contemporâneos que mais intensivamente explora a cor no seu trabalho, apresentando pinturas de larga escala onde os efeitos óticos da cor são explorados de modo sensorial. Há uma modulação sequencial da cor que interfere com os nossos mecanismos perceptivos e visuais e que, para além disso, acrescenta uma carga emocional. A influência de teóricos como Josef Albers é evidente e Wurmfeld será, talvez, um exemplo paradigmático de uma efetiva preocupação com o legado das teorias cromáticas na prática artística contemporânea.

¹⁶² In <http://www.hoyesarte.com/evento/2015/10/las-ideas-esteticas-de-ignasi-aballi/> [acedido em 30 de outubro de 2015]

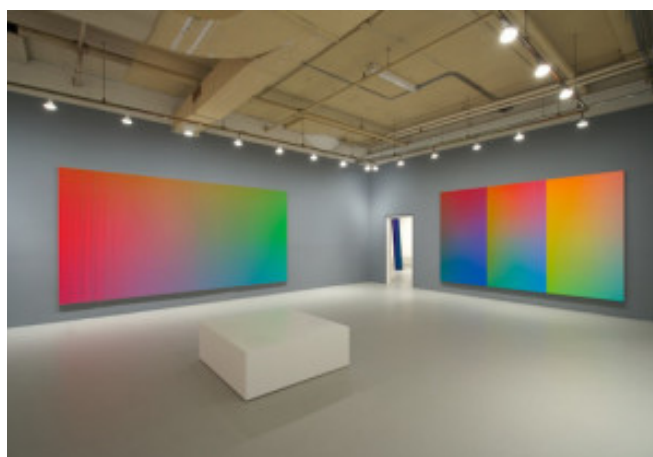


Fig. 62 – Sanford Wurmfeld, *Color Visions*, 1966-2013. Vista da exposição na Hunter College Times Square Gallery, Nova Iorque, 2013.

Em julho de 2013 inaugurou, na Hatton Gallery em Newcastle, a exposição *Touching Colour*, centrada nos sentidos e significados da cor e complementando o *12th International AIC Colour Congress* no The Stage, Gateshead. A exposição apresentou trabalhos de pintura, vídeo ou escultura de onze artistas contemporâneos como Angela Bulloch, David Batchelor ou Susan Hiller. A cor, para todos eles, é o foco principal do seu trabalho, através de uma variedade de intenções e resultados.

Angela Bulloc (1966, Canadá) apresenta, na exposição, uma das suas *pixel box*, que inclui três tubos de cores fluorescentes que, quando combinados, têm a capacidade de gerar 16777216 cores. Estas instalações esculturais, inicialmente fabricadas em madeira de faia e telas de plástico frontais, passaram a ser de cobre e alumínio, aproximando-se de uma herança minimalista. O rigor conceptual destas peças de Bulloc associa-se, mais uma vez, à sensualidade proveniente da manipulação da cor.

Já David Batchelor apresentou a obra *Idiot Stick*, de 2013, composta por garrafas de plástico, policarbonato e uma lâmpada fluorescente. O trabalho de Batchelor preocupa-se primordialmente com a cor. Em *Idiot Stick*, a cor está incorporada num material plástico translúcido que é, por sua vez, envolvido por uma luz fluorescente. A cor relaciona-se com os materiais encontrados pelo artista e, neste caso, as garrafas de plástico ganham um carácter quase transcendente, manifestando uma luz vibrante.

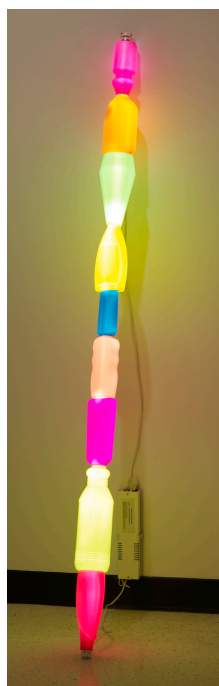


Fig. 63 – David Batchelor, *Idiot Stick 16*, 2005.



Fig. 64 – Angela Bullock, *Copper Stack 4*, 2012.

David Batchelor é, efetivamente, conhecido pelas suas instalações esculturais de cores vivas, as suas caixas de luz e objetos encontrados aos quais dá, habitualmente, um tratamento cromático de grande expressão e impacto. O artista interessa-se pelas cores da cidade, mais do que pelas cores da natureza, utilizando tintas industriais e comerciais de cores vivas e usando aquilo a que ele próprio chama de cores urbanas: as que encontra nas ruas, nos carros, nos cartazes de publicidade, nos *néons* e luzes da cidade. Trata-se de cores mais consistentes, mais planas, mais monocromáticas, mas também mais artificiais. Mas o seu interesse, tanto ao nível teórico como prático, também se centra no desenho, na pintura, na abstração e na monocromia. Na exposição *Flatlands*, apresentada em 2013 na The Fruitmarket Gallery em Edimburgo com curadoria de Andrea Schlieker, Batchelor mostrou este trabalho bidimensional, que mantém a cor como elemento fundamental. O artista começou por estudar pintura e interessou-se, posteriormente, pela cor sintética presente na metrópole iluminada: “Batchelor’s drawings and paintings show how formal rigour and a modernist aesthetic can be subverted by the deployment of intense, exuberant colour.”¹⁶³ Mais uma vez, a cor surge como modo de subverter o rigor formal e de criar resultados inesperados. As *Blob Paintings*, de Batchelor, traduzem-se em formas simples pintadas com tinta plástica em placas de alumínio, onde a cor é o elemento que desenha a forma. Esta forma é, efetivamente, de pura cor. A mancha de uma única cor forte define a composição da pintura e apresenta-se como uma forma estranhamente apelativa que repousa sobre uma laje preta. Segundo Rudi Fuchs (2013), o borrão ou mancha foi produzido do seguinte modo: numa folha fina e suave de metal de um cinzento muito claro, o artista derramou um boião de cerca de um litro e meio de tinta esmalte brilhante. Enquanto a tinta se mantinha lentamente fluída, o artista inclinava

¹⁶³ Fiona Bradley e Helen Legg no prefácio ao catálogo de *Flatlands*, de David Batchelor (2013).

Os desenhos e pinturas de Batchelor mostram como o rigor formal e uma estética modernista podem ser subvertidos pela implantação de uma cor intensa e exuberante.

constantemente a folha de metal em diferentes direções. Devido ao seu peso, a tinta começou a espalhar-se, até que surgiu a forma semelhante a um ovo, torta, inclinada e estranha. A tinta continuou a secar e, porque a superfície seca primeiro e encolhe, criaram-se rugas irregulares que preenchem toda a forma principal. Depois disso, surge o retângulo plano e escuro que funciona, segundo Fuchs, como uma espécie de pedestal. Fuchs acrescenta que as *Blob Paintings* podem muito bem ser obras de arte pintadas, mas parecem ser peças de escultura extremamente planas:

As I said: you observe and attempt to find a word for that form, with its implausible weight in colour, as the eye glides along the bending contour of the orange and of that apparently leaning oval.¹⁶⁴ (Fuchs, 2013: 25)

Batchelor afirma que esse pedestal é como que um suporte para uma escultura virtual, o que torna estas pinturas figurativas: “I want to imagine an abstract form that could never exist, a sculpture of more or less unsupported colour.”¹⁶⁵ (Batchelor, 2013: 87). Por outro lado, Andrea Schlieker (2013) fala dessa componente escultórica das *Blob Paintings* de Batchelor como proveniente da textura provocada pela secagem da camada espessa de tinta, algo intrinsecamente lúdico e simples, assente em plintos abstratos e representacionais, sérios e absurdos. Nesse contexto, surge a cor: voluptuosa, sensual e alegre. Batchelor é perentório ao afirmar que todo o trabalho que faz é uma celebração da cor e um inquérito sobre a cor.



Fig. 65 – David Batchelor, *Blob Paintings*. Vista da exposição *Flatlands* na Spike Island, Bristol, novembro de 2013 a janeiro de 2014.

Fiona Bradley (2013) denota que Batchelor começou por fazer desenhos para citar a arte abstrata mas, mais tarde, quis que os seus desenhos surgissem como representações de alguma coisa, fosse um monocromo ou uma escultura.

¹⁶⁴ Como já afirmei: nós observamos e tentamos encontrar uma palavra para aquela forma, com o seu peso implausível na cor, enquanto o olho desliza ao longo do contorno dobrado do laranja e daquela oval aparentemente inclinada.

¹⁶⁵ Eu quero imaginar uma forma abstrata que poderia nunca existir, uma escultura de uma cor mais ou menos sem suporte.

Na verdade, podemos pensar nos seus desenhos como representações da cor, estando esta elevada num pedestal e exibida no seu máximo impacto visual e autonomia expressiva. A cor, sendo apenas o que é, convoca a nossa atenção para si mesma. Noutros trabalhos, como na série de desenhos que Batchelor fez utilizando as páginas de um dos mais respeitados jornais de arte, *October*, a reflexão sobre a cor vai para além das suas potencialidades formais e expressivas. Batchelor, que insistente e consolidadamente pensa, escreve e produz sobre o tema da cor, reparou que, nesse jornal sobre teoria da arte, fundado em 1976 e editado por escritores como Michel Foucault, Richard Foreman e Noël Burch, havia muito poucas referências à cor. Confirmando as suas teorias sobre o preconceito da cor, que aprofundou na obra *Cromophobia* (2000) – que abordaremos mais à frente neste texto – Batchelor interveio nas páginas do jornal, acrescentando a cor que faltava. O artista utilizou a cor para perturbar e interromper a linguagem, ou, mais concretamente, utilizou manchas pretas para interromper a leitura dos textos do jornal, acrescentando formas translúcidas de cor que passaram a partilhar o espaço da folha com as restantes palavras. Estas, sem contexto, cortadas e interrompidas, passam a ser elementos formais que dialogam com as formas coloridas, sendo que, para o observador, a leitura da teoria escrita deixa de fazer sentido e a atenção à cor ganha protagonismo. Se, de facto, a palavra não dava atenção à cor, a cor tratou de atrair a atenção para si mesma. Para Batchelor, a cor é uma espécie de embaraço para a linguagem, expondo rapidamente os seus limites. Com esta ação, o artista pretendeu valorizar o visual em detrimento do verbal, contrariando a tendência do jornal e introduzindo formas geométricas de cores vivas numa publicação que, segundo ele, não incluiu, em quarenta anos, uma única imagem a cores. Para Batchelor, não se trata de uma coincidência ou de um acidente: “This is no accident: it is a part of their campaign to devalue the visual in favour of the verbal, to privilege text over image. Mine is a small act of Technicolor revenge.”¹⁶⁶ Batchelor assume, deste modo, a sua vingança em relação ao universo monocromático do jornal *October* com a introdução de círculos, triângulos e retângulos de cores vivas e planos de preto opaco, aludindo aos contrastes citadinos entre cores vivas e a escuridão do preto. A clareza textual de cada página do volume 1 do *October*, do verão de 1976, foi assim interrompida por um jogo exuberante de cores e formas pertencentes ao vocabulário básico da arte abstrata, que entraram em diálogo ou confronto com a linguagem dos textos.

So, images against language, colour against language, or maybe the space of the paradox where the impossible is possible, language can work at its limit or be omitted altogether.¹⁶⁷ (Bradley, 2013: 69)

¹⁶⁶ David Batchelor em entrevista a Maisie Skidmore, 2015.

Isto não é por acaso: faz parte da campanha deles para desvalorizar o visual a favor do verbal, privilegiar o texto em vez da imagem. O que faço é um pequeno ato de vingança *Technicolor*.

¹⁶⁷ Assim, imagens contra a linguagem, a cor contra a linguagem, ou talvez o espaço do paradoxo onde o impossível é possível, a linguagem pode funcionar como o seu próprio limite ou ser omitida por completo.

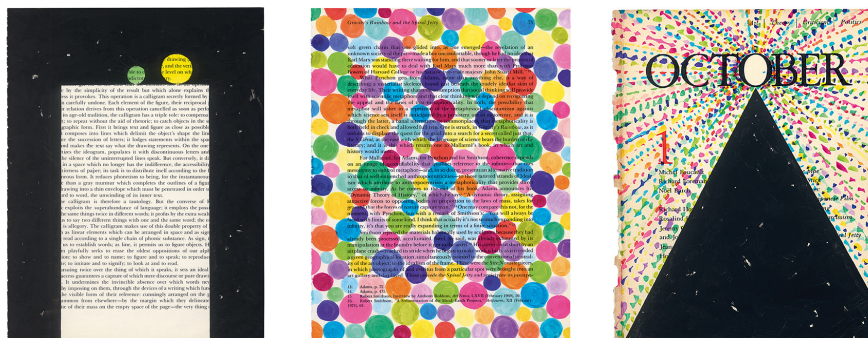


Fig. 66 – David Batchelor, *The October Colouring-Book*, 2012-13.

2.2. A cor ausente: entre a monocromia e a cromofobia

Whiteness always returns.¹⁶⁸

Na exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, de 2008, David Batchelor apresentou trabalhos da série *Found Monochromes of London*, o resultado de uma pesquisa que o artista fez pelas ruas de Londres, à procura dos retângulos brancos que iam surgindo como que dissolvidos, embora destacados, do ruído visual da cidade. A forma como o artista captou, através da fotografia, esses monocromos encontrados mimetiza as pinturas monocromáticas penduradas nas paredes de um museu. O artista foi, assim, ao encontro de espécies de vazios na cidade, ou pausas da informação que, diariamente, nos assola e enche a visão. Transportou essas pausas esporádicas e encontradas ao acaso para o espaço da galeria: “Batchelor’s *Found Monochromes* lace together the contemporary city and the artistic monochrome, and in so doing they question the validity of the separation between everyday life and high art.”¹⁶⁹ (Lawrence, 2008: 181). Sob a forma de publicidade e anúncios branqueados e desvanecidos através da ação do sol, da chuva e do vento, ou de papéis colados contra o vidro de um carro ou uma parede de tijolo, estes monocromos de Batchelor escondem uma história passada, embora esta se torne mais evidente quando transportados para um espaço museológico. Aqueles aos quais falta uma história evidentemente reconhecida, não deixam de mostrar uma experiência e os resultados da passagem do tempo. Este, ao agir, branqueia e apaga, evidencia a cor branca e torna as experiências monocromáticas. Os monocromos encontrados de Batchelor deveriam ser uma superfície branca encontrada na rua, mas não qualquer superfície branca: nas palavras do artista, deviam ser quadrados ou retangulares, verticais, brancos e, de algum modo, inadvertidos, não planejados ou temporários. E, para funcionarem, esses monocromos deviam destacar-se do seu envolvimento e transformar-se num centro vazio no meio de um campo visual saturado – aquilo que

¹⁶⁸ BATCHELOR, David (2000). *Cromophobia*. London: Reaktion Books Ltd., p. 19.

A brancura regressa sempre.

¹⁶⁹ Os *Found Monochromes* de Batchelor juntam a cidade contemporânea e o monocromo artístico, e ao fazê-lo questionam a validade da separação entre a vida quotidiana e a arte elevada.

Batchelor denomina *a bit of nothing*, um pouco de nada. O monocromo surgiu, para Batchelor, como uma presença que é mais uma ausência e algo mais ambíguo e incerto do que, inicialmente, ele previa. Os seus monocromos passaram, assim, a ter vida própria:

So I went out into the street, literally, with the aim of finding evidence that the city is actually full of monochromes, that modernity is a precondition of the monochrome and that, in all its artificiality, the city is the monochrome's natural habitat, an unacknowledged museum of the inadvertent monochrome.¹⁷⁰ (Batchelor, 2009)

Batchelor encontrou, assim, um modo de descobrir a abstração no contexto urbano, sendo que ele próprio afirmou que muitas vezes sente que a arte abstrata é a arte da cidade e que o monocromo é a sua forma mais exemplar. No entanto, o artista permitiu que o projeto evoluísse para além disso: as fotografias surgem como um mapa ou cartografia psicológica das cidades que ele visita.



Fig. 67 – David Batchelor, *Found Monochromes of London*, 1997-2003. Impressões digitais Lambda. Oito de uma série de 81 fotografias, cada 50x35cm.

¹⁷⁰ Então eu fui para a rua, literalmente, com o objetivo de encontrar evidências de que a cidade está, na verdade, cheia de monocromos, de que a modernidade é uma pré-condição do monocromo e de que, em toda a sua artificialidade, a cidade é o *habitat* natural do monocromo, um museu não reconhecido do monocromo inadvertido.

Este diário visual onde Batchelor captou, durante as suas viagens diárias, os retângulos brancos destacados da cidade de Londres, foi desenvolvido entre 1997 e 2003, igualmente noutras cidades que o artista visitava. Aproveitando aquilo que o ambiente urbano oferecia e olhando para a cor da cidade de uma forma muito específica, Batchelor encarava os monocromos como coisas bastante complexas, tanto espacialmente como oticamente e, até, psicologicamente. Para Batchelor, o monocromático está sempre situado algures entre o mistério do vazio infinito e a materialidade comum de uma superfície plana. O autor defende que há muitas ambiguidades inerentes ao termo monocromático, associadas à sua aparente simplicidade e singularidade, mas realça a afirmação de Yves Klein de que o monocromático representa a libertação final da cor em relação à tirania da linha. Para além disso, e tendo em conta que o debate estético despoletado pelas teorias de Goethe influenciou a pintura até ao modernismo, sabemos que Yves Klein foi um dos artistas que absorveu essas influências na sua prática. Na sua produção de imagens monocromáticas, Klein encontrava um ato de libertação que eliminava as barreiras psicológicas e colocava a alma como elemento central, sendo que Goethe foi dos primeiros autores a colocar a alma no centro das teorias da cor. Em torno desta questão da monocromia e do significado deste trabalho desenvolvido pelo autor, Batchelor, no seu papel de artista e teórico, faz, ainda, a reflexão:

A single uninterrupted plane of flat unmodulated colour spread evenly across a given surface – a monochrome appears to involve no composition, no drawing, no subtlety; and it requires no skill, and certainly no craft skill, to make one. Anyone who can paint a door can paint a monochrome.¹⁷¹ (Batchelor, 2009)

O que, na verdade, atraiu David Batchelor para a monocromia foi a libertação da cor da tirania da linha, a libertação da pintura do registo da representação e a possibilidade de criação de uma pincelada com algum vazio sublime ou um qualquer outro nada metafísico. No seu trabalho artístico, começou por explorar a monocromia na pintura, passou para os relevos e concluiu este processo com o uso da monocromia em objetos tridimensionais pousados no chão.

Ah, the monochrome: what's not to like about flat, unmodulated panels of colour unmediated by drawing? I've always had a great love of and fascination for the monochrome, from Rodchenko onwards, and I'd love to see a big monochrome show.¹⁷² (Batchelor, 2013: 84)

¹⁷¹ Um único plano ininterrupto de cor plana não modulada distribuído uniformemente numa determinada superfície – um monocromo parece não envolver nenhuma composição, nenhum desenho, nenhuma subtileza; e não requer nenhuma habilidade e, certamente, nenhuma habilidade artesanal, para se fazer um. Qualquer pessoa que consegue pintar uma porta consegue pintar um monocromo.

¹⁷² Ah, o monocromo: o que há para não gostar em painéis planos e não modulados de cor, não mediados pelo desenho? Sempre tive um grande amor e um fascínio pelo monocromo, de Rodchenko em diante, e adorava ver uma grande exposição de monocromos.



Fig. 68 – David Batchelor, *I love King's Cross and King's Cross Loves Me*, 1996-1997. plataformas de transporte encontradas, chapa acrílica, tinta de esmalte. Dimensões variáveis.

A monocromia, ou a cor única, marcou a história da arte do século XX. Por volta de 1920, nasceu no trabalho de artistas como Malevich, Rodchenko ou Lissitzky. Nos anos 1950 e 1960, ganhou força no trabalho de artistas como Yves Klein, Piero Manzoni e Lucio Fontana, na Europa; Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, nos Estados Unidos; ou Hélio Oiticica no Brasil. Sabemos que a arte minimalista impôs limites aos excessos da cor. Segundo Júlio Martins (2010), a pesquisa pictórica que se sucedeu ao expressionismo abstrato investiu num reducionismo formal e semântico, reafirmando a autonomia do plano pictórico. E, para o autor, a manifestação mais radical dessa realidade surge com os monocromos. Na história de arte há, efetivamente, uma verdadeira tradição de monocromia iniciada com Malevich, passando por Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg e, posteriormente, contribuindo para as pesquisas de Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly e Robert Ryma.

Contrapondo-se aos excessos da linguagem pictórica, nos monocromos a “sensação da cor” impregna e incorpora todo o plano, “manifestando-se”, revelando-se como fenómeno. Na economia monocromática, a autonomia absoluta da cor é instaurada no espaço pictórico que adquire uma condição expansiva, veicula e emana uma invasão perceptiva conduzida pela potência cromática. (Martins, 2010: 77)

Nora Lawrence (2008) denota que os planos de cor vieram a significar a pureza na pintura, dando o exemplo do trabalho de Piet Mondrian, Kazimir Malevich e Aleksandr Rodchenko, que também mostravam a cor pintada liberta do peso da representação. Piero Manzoni, com a sua série *Achrome*, iniciada em 1957, faz uma afirmação do branco como ausência de cor. E coloca a questão: “Why not empty the

receptacle, liberate the surface? Why not try to make the limitless sense of total space, of a pure and absolute light, appear instead?”¹⁷³ (Manzoni, 1960: 122).

Manzoni não entende o facto de alguns artistas fixarem escrupulosamente os limites através dos quais impõem formas e cores a uma superfície, de acordo com um equilíbrio rigoroso. Não entende a preocupação com a posição de uma linha no espaço, com a determinação da profundidade desse espaço, com a composição das formas e com as relações cromáticas. Assim, a sua intenção é apresentar uma superfície completamente branca, ou uma superfície neutra e sem cor, que não é uma paisagem polar, nem um assunto evocativo e bonito, nem sequer uma sensação ou um símbolo: trata-se de uma superfície branca que não é nada mais do que uma superfície sem cor, ou uma superfície que, simplesmente, é.

É densa e profunda, portanto, a visualidade que nos absorve no campo pictórico monocromático. (...) Sentimos – mais do que vemos – a capacidade imediata da cor em comunicar sentidos e sensações, e as potências discursiva e sensível que a cor é capaz de manifestar ao olhar. (Martins, 2010: 77)

Na realidade, a monocromia surge, quase de modo contraditório, como uma verdadeira apologia ao fascínio pela cor, uma vez que traduz as potencialidades expressivas da cor única. Um monocromo pode conter uma incrível variedade da intensidade, saturação e brilho de uma mesma cor, explorando-a até ao limite das suas potenciais variações e subtis modelações.

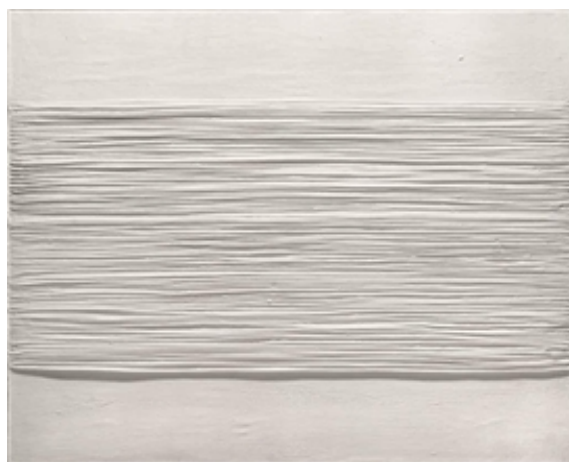


Fig. 69 – Piero Manzoni, *Achrome*, 1958.

David Batchelor complementa a sua prática com a reflexão teórica sobre a transformação da experiência da cor, que aconteceu durante a Revolução Industrial, com o advento da eletrificação e o desenvolvimento de tintas e corantes artificiais, e mais tarde plásticos coloridos e similares. Batchelor fala de uma cor da cidade, que ele próprio apropria para a sua prática artística e que é, necessariamente, diferente da cor do mundo natural. A cidade, como paisagem de fronteiras e limites, de superfícies, planos e fachadas regulares, recebe a cor como uma adição. A cor, na cidade, tende a ser viva e intensa, e em simultâneo é pouco estável, profunda ou

¹⁷³ Por que não esvaziar o receptáculo, libertar a superfície? Por que não tentar fazer aparecer o sentido ilimitado de espaço total, de uma luz pura e absoluta?

duradoura: segundo o autor, parece sempre que uma cor é mais a sua própria presença do que a cor de alguma coisa, sendo essa a implícita autonomia da cor que transforma cada superfície da cidade em algo potencialmente monocromático, uma superfície sobre outra superfície, uma presença provisória, contingente e temporal.

Depois da sua reflexão, tanto a um nível teórico como prático, sobre a monocromia na arte contemporânea, Batchelor foi também responsável pelo conceito de cromofobia, um conceito que mereceu a atenção deste trabalho pelo reconhecimento que faz do preconceito que existe em torno da cor. E, se um artista que trabalha consistentemente e de um modo assumido com a cor sente e reconhece que esse preconceito existe, então vale a pena refletir sobre a possibilidade de o conceito de cromofobia influenciar o entendimento do lugar da cor na arte contemporânea. Devemos, ou não, incluir a rejeição da cor e a sua concepção como algo perigoso, acessório, ornamental, excessivo e superficial no posicionamento contemporâneo? É esse preconceito, hoje, fundamentado? Fará sentido falar sobre cromofobia na arte contemporânea? Adiantando uma curta resposta, e mediante uma experiência artística pessoal que privilegia a cor de um modo assumido e continuado, sim, esse preconceito parece prevalecer. No entanto, é naturalmente intercalado pela ausência do mesmo preconceito e pela apologia da cor, tal como o foi ao longo de vários momentos da história, muitas vezes surpreendentemente.

Em *Cromophobia* (2000) David Batchelor defende que a cor tem sido objeto de um extremo preconceito na cultura ocidental, um preconceito que, frequentemente, passou despercebido ou nem sequer foi controlado. Para o autor, não é exagero dizer que, no Ocidente e desde a Antiguidade, a cor foi sistematicamente marginalizada e diminuída por gerações de filósofos, artistas, historiadores de arte e teóricos. Com efeito, esse medo de ser corrompido ou contaminado pela cor interfere na produção cultural desde a Grécia Antiga, prolongando-se, de diferentes modos, até aos dias de hoje. Batchelor justifica este preconceito com o medo de, efetivamente, se ser contaminado ou corrompido por uma coisa que é desconhecida ou parece incognoscível, um medo a que deu o nome de cromofobia: uma negação do valor, significado e complexidade da cor. O autor considera existirem duas valências essenciais desta cromofobia: o entendimento da cor como fazendo parte de um corpo exterior, geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil ou o patológico; ou o relegar da cor para o campo do superficial, suplementar, desnecessário ou cosmético, uma *qualidade secundária da experiência*. De um modo sucinto, neste contexto de desvalorização da cor, esta ou é perigosa, ou trivial, ou ambos. E para David Batchelor, a evidência desta cromofobia no Ocidente pode ser encontrada já em Aristóteles, para quem o repositório do pensamento na arte residia na linha. O resto seria ornamento. Avançando para os dias de hoje, o autor defende que permanece a crença, muitas vezes não falada nem questionada, de que a seriedade na arte e na cultura é uma questão a preto e branco (Batchelor, 2000: 30). Este posicionamento vai sendo encontrado no discurso de vários artistas, arquitetos, historiadores e críticos de arte, entre outros, que assim colocam a cor como um elemento eventualmente prejudicial ao sucesso do trabalho, capaz de deturpar essa seriedade e aceitação: “Color was supposed to be kitsch, bad taste. Serious art was black-and-white.”¹⁷⁴ Citado por Briony Fer (2008), Theodor Adorno escreveu, em 1984:

¹⁷⁴ Jan Dibbets em conversa com Ann Temkin, 2006. In Temkin, Ann [et al] (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, p. 164. Era suposto que a cor fosse *kitsch*, mau gosto. A arte séria era a preto e branco.

Radical art today is the same as dark art: its background color is black. Much of contemporary art is irrelevant because it does not take note of this fact, continuing instead to take delight in bright colors.”¹⁷⁵

Fer acrescenta que Adorno defendia o ideal do preto como um dos profundos impulsos da arte contemporânea, ressaltando que há algo de quase infantil nos prazeres sublimatórios oferecidos pela cor. Mas, a propósito deste posicionamento, Briony Fer afirma: “If color had come to seem like art’s greatest irrelevance, then it also proved a surprisingly effective means to save it from itself.”¹⁷⁶ (Fer, 2008: 29).

Fer acrescenta que a renúncia à cor atingiu o seu ponto mais elevado no momento do Conceptualismo, sendo que os resquícios dessa renúncia ainda se fazem sentir. Afirma, ainda, que as inovações cromáticas que surgiram, ainda conectadas com a arte conceptual, foram largamente ignoradas. Por esta razão, e tal como foi já afirmado, um artista como Donald Judd demorou a ser reconhecido como um dos grandes coloristas do século XX, assim como a afirmação do próprio Donald Judd, em 1963, dizendo que a coisa mais interessante em Warhol é a cor, demorou muito tempo a ser aceite e registada: “Far from being immediate, the historical effects of color seem on the contrary to be subject to lapses in time and, more often than not, delayed.”¹⁷⁷ (Fer, 2008: 30).

Assim, o disseminado preconceito da cor parece dissimular a sua real importância, muitas vezes não assumida ou reconhecida no momento em que está a ser amplamente utilizada na prática artística, pelos próprios artistas e por aqueles que escrevem sobre o seu trabalho. No entanto, veremos como a afirmação de Briony Fer faz muito sentido: a cor, depois de ter sido considerada como a maior irrelevância da arte e de a sua rejeição se ter manifestado de modos distintos até aos dias de hoje, foi a primeira a reagir e salvar-se a si mesma, caminhando no sentido da autonomia e da experiência.

Batchelor identifica a cor como uma força anárquica e disruptiva que opera nos limites da linguagem, algo que foi expresso de vários modos por vários escritores. John Gage, por exemplo, refere-se à sensação de que a linguagem verbal é incapaz de definir a experiência da cor, enquanto Charles A. Riley afirma que a cor se recusa a conformar-se com sistemas esquemáticos ou verbais.

Neste contexto, o branco surge como associado a uma intenção minimalista e à ideia de pureza. “Na simbologia, o branco é a mais perfeita entre todas as cores. Não existe nenhuma ‘conceção de branco’ com significado negativo.” (Heller, 2012: 128).

Batchelor questiona: “What is it that motivates this fixation with white?”¹⁷⁸ E responde começando por desassociar o minimalismo da brancura, uma associação frequente, mas, segundo o autor, descuidada: na verdade, Robert Morris, que suspeitava da cor, pintou os seus trabalhos iniciais de cinzento, e não de branco; Dan Flavin usou tubos de luz branca, mas também de cores como o verde, o azul, o amarelo e o laranja; Carl Andre usou cores intrínsecas, as cores específicas de

¹⁷⁵ A arte radical, hoje, é o mesmo que a arte em cor escura: a cor do seu fundo é o preto. Grande parte da arte contemporânea é irrelevante porque não toma conhecimento deste facto, continuando, em vez disso, a tirar prazer das cores brilhantes.

¹⁷⁶ Se a cor tinha vindo a parecer-se com a maior irrelevância da arte, de seguida também provou ser um meio surpreendentemente eficaz para se salvar de si mesma.

¹⁷⁷ Longe de serem imediatos, os efeitos históricos da cor parecem, pelo contrário, ser sujeitos a lapsos de tempo e, muito frequentemente, retardados.

¹⁷⁸ O que é que motiva esta fixação com o branco?

determinados materiais, como madeiras e metais, e não o branco; e Donald Judd usou tanto cores intrínsecas como aplicadas, por vezes cores brilhantes, transparentes, polidas ou mate, dúzias de cores em dúzias de superfícies. Assim, Batchelor conclui que as cores da arte minimalista estavam muito mais aproximadas da sua contemporânea arte pop do que qualquer outra. No minimalismo vemos cores comerciais e industriais, brilhantes, apropriadas do próprio material. Vemos, se prestarmos atenção. Mas, de um modo geral, não o fazemos e não o sabemos. A cor não é, definitivamente, o primeiro elemento de que nos lembramos quando pensamos no minimalismo ou na arte conceptual e surpreende-nos que alguns desses artistas se assumam como coloristas. Parecendo uma provocação da parte deles, basta olhar com atenção para perceber que essa é a realidade. Se a cor está lá, o que nos faz não a reconhecer?

To mistake the colourful for the colourless or white is nothing new. But it is one thing not to know that Greek statues were once brilliantly painted; it is another thing not to see colour when it is still there.¹⁷⁹ (Batchelor, 2000: 12)

O que Batchelor argumenta é que algo de significativamente importante aconteceu à cor na arte nos anos 1960, identificando-se com a emergência da arte pop e do minimalismo e, de um modo sucinto, com a conhecida afirmação de Frank Stella, já referida: “To keep the paint as good as it was in the can”. Uma afirmação que coincide, por sua vez, com uma evasão à pintura a óleo e aos seus protocolos, procedimentos, convenções, hábitos de pensamento, técnicas, ferramentas e superfícies mais característicos. Depois de Donald Judd ter afirmado que não há cor pura para além do espectro, trocou, juntamente com os seus contemporâneos, esse espectro por um evento cromático mais localizado e contingente. E foi nesse processo, segundo Batchelor, que esses artistas abandonaram a pintura: não a tinta, ou mesmo a cor aplicada numa superfície, mas sim a pintura enquanto técnica praticada num *atelier* por um artista: “Colour, to continue, had to occur in space.”¹⁸⁰

Por outro lado, Batchelor observa que a ideia de que a cor pertencia, de algum modo, ao modernismo, formalismo e a determinados tipos de arte abstrata, manifestava-se na preferência de muitos críticos formalistas, nos anos 1950 e 1960, pela arte abstrata e colorida. É interessante, no entanto, observar que esses críticos pouco tinham a dizer sobre a cor em si mesma. E, de modo simultâneo, o tipo de trabalho que esses críticos rejeitavam, associado ao minimalismo e à arte pop, era verdadeiramente colorido, de distintos modos. Todas estas ironias e contradições se manifestam ao longo da história da arte, estando muitas vezes a cor presente sem ser reconhecida ou surgindo, de modo surpreendente, no discurso de artistas e críticos associados a correntes e posicionamentos que não valorizam, pelo menos assumidamente, a cor. Por exemplo, Batchelor destaca Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida e Umberto Eco como teóricos mais comumente identificados com a emergência do pós-modernismo mas que, ainda assim ou apesar disso, escreveram sobre a cor de um modo rico, vivo e entusiasta. Assim, um dos objetivos da publicação de Batchelor, *Colour – Documents of Contemporary Art* (2008), é salvar o discurso da cor da sua comum e intuitiva

¹⁷⁹ Confundir o colorido com o incolor ou com o branco não é algo novo. Mas uma coisa é não saber que as estátuas gregas foram brilhantemente pintadas; outra coisa é não ver a cor quando ela ainda está lá.

¹⁸⁰ Donald Judd, in BATCHELOR, David (2000). *Cromophobia*. London: Reaktion Books Ltd., p. 106.

associação com o modernismo e o formalismo, sugerindo que ela tem uma relação muito mais complexa com a arte e com a modernidade. E, para isso, basta começar por reconhecer como, apesar de alguns críticos não terem olhado para a presença da cor como um tema valioso, muitos artistas contemporâneos reagiram a esse preconceito, incorporando preocupações práticas e teóricas com a cor na instalação, fotografia ou vídeo ou utilizando novas combinações de materiais e cores inusuais nos meios tradicionais da arte.

A mesma falta de atenção à presença significativa da cor acontece, segundo Batchelor, no contexto da arquitetura moderna e da sua defesa da pureza do branco. O autor denota que, no racionalismo intoxicado de Le Corbusier, a retórica da ordem, da pureza e da verdade está inscrita numa pura e ofuscante superfície branca. Uma superfície tão ofuscante, que o discurso da arquitetura moderna falhou quase por inteiro no reconhecimento de que quase todos os edifícios de Le Corbusier são, na verdade, coloridos. Le Corbusier fez apenas um edifício branco e pintou vários deles com distintas e diversas cores. Sendo a arquitetura frequentemente associada a uma ideia de ordem, razão, purismo e ao branco, é interessante perceber que o próprio Le Corbusier fala da arquitetura como uma espécie de pintura, sendo esta uma associação de elementos arquitetónicos purificados e relacionados. Já a arquitetura, como uma espécie de pintura, utiliza um processo que segue a lógica académica a partir da composição, através do contorno, até à luz e sombra, tal como refere Batchelor. E se a arquitetura é uma espécie de pintura, tal como a pintura é uma espécie de arquitetura, então Le Corbusier acaba por reconhecer a presença e importância da cor no seu próprio trabalho. Segundo Batchelor, o purismo é ultrarracionalista e valoriza conceitos como lógica, ordem, controlo, certeza, constância, sistema, universalidade, matemática, entre outros. Mas se falamos de pintura falamos de cor e, no universo purista, a cor deve ser controlada, ordenada e classificada, tal como, efetivamente, Le Corbusier acabou por fazer, criando três escalas para a cor: a “escala maior”, constituída por ocre, amarelos, vermelhos, terras, branco, preto, azul ultramarino e derivados, que pretendia transmitir força, estabilidade e equilíbrio; a “escala dinâmica”, constituída por “elementos perturbadores” como o amarelo limão, os laranjas, os vermelhões e outras cores “agitadas”; e a “escala transitória”, composta por verde-esmeralda e cores próximas. Segundo Le Corbusier, uma pintura não pode ser feita sem cor, mas o pintor é aconselhado a confinar-se à “escala maior”.

Batchelor não atribui muita importância ao facto de se saber se a hierarquia das cores é coerente. Interessa, sim, analisar a retórica subordinação da cor às regras da linha e das elevadas preocupações da mente: a cor deixa de ser perigosa e tóxica e passa a ser apreendida, ordenada e subordinada.

Entretanto, os *colour charts* vieram desassociar a cor da sua reconhecida vertente decorativa e ornamental, acabando por dissolver o preconceito em relação à cor através de uma abordagem nova: a que a encara como um elemento e um conceito autónomo que, deste modo, se salvou a si mesmo. Referindo-se a pinturas como as grelhas de Ellsworth Kelly, Briony Fer afirma: “Color, far from being decorative or added on or superfluous, is precisely what it appears: an internal measure or yardstick.”¹⁸¹ (Fer, 2008: 31).

¹⁸¹ A cor, longe de ser decorativa, ou adicionada ou supérflua, é precisamente o que parece ser: uma medida interna ou bitola.

David Batchelor afirma que as cores dos artistas estão ligadas com a paleta; a paleta está conectada com a mistura de cores; a mistura de cores está relacionada com a teoria da cor; e esta está associada ao círculo cromático. Assim, o círculo cromático dominou o entendimento e uso da cor na arte, implicando uma hierarquia entre cores. As amostras de cores oferecem uma alternativa a tudo isso. Trata-se apenas de uma lista onde cada cor é independente da outra e, como temos estado a analisar, este é um posicionamento novo que descomplica a interpretação e manipulação da cor, podendo, através dessa ação, anular o preconceito reconhecido por Batchelor.

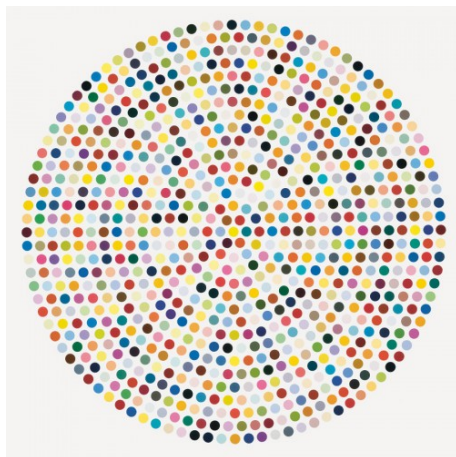


Fig. 70 – Damien Hirst, *Zirconyl Chloride*, 2008. Tinta plástica s/ tela.

No âmbito da arquitetura, facilmente percebemos como o preconceito da cor é ainda mais evidente. A cor é um elemento inseparável da arquitetura, mas a sua utilização mais ou menos evidente, assumida ou privilegiada, despoleta reações e opiniões diversas e divergentes. A contínua discussão sobre a cor e a sua utilidade ou potencialidades, facto transversal a distintas áreas do conhecimento, repete-se na arquitetura e prolonga-se até à contemporaneidade. O entendimento dos efeitos espaciais da cor num projeto arquitetónico não está tão aprofundado como a maioria dos elementos que baseiam e originam uma construção, sendo muitas vezes desvalorizado ou considerado secundário e meramente ornamental. Apenas muito recentemente se começou a abordar o tema da cor nos cursos de arquitetura mas, ainda assim, permanece algum pudor na utilização da cor na arquitetura. Eduardo Souto Moura afirmou, na primeira *International Conference on Color*, realizada na Fábrica Asa em Guimarães (junho de 2012), que, na sua maioria, os arquitetos pensam em branco e a cor é o parente pobre de alguma arquitetura contemporânea. Souto Moura considera que os arquitetos dão-se mal com a cor e que esta é uma espécie de virtualidade mística, algo não muito familiar para os arquitetos. Obviamente, há exceções, como os casos de arquitetos que pensam a cor e, posteriormente, qual a forma e a estrutura ideais para essa cor. Mas, na sua maioria, os arquitetos utilizam o branco ou limitam-se à cor do material pelo qual optam. Não será, portanto, uma preocupação frequente do seu pensamento uma utilização privilegiada da cor, ainda que as opções cromáticas sejam parte essencial de um projeto arquitetónico, mesmo que se tratem de opções direccionadas para uma ausência de cor. Podemos, enfim, aceitar a provocação de Michiel Riedijk (2009):

“Architecture is space crystallized in material. Material is coloured. Colour is architecture.”¹⁸²

A verdade é que a cor possui o potencial de caracterizar, organizar, diferenciar e permitir uma leitura facilitada de um determinado ambiente. A cor pode fazer com que um edifício sólido e pesado pareça imaterial e leve, criando uma ilusão de profundidade. Pode desmaterializar uma arquitetura sólida, previsível e ordenada. A cor torna-se componente intrínseca do espaço da cidade e, dessa forma, um elemento essencial do ato de pensar e projetar a arquitetura. Pode ser entendida como um elemento arquitetónico em si mesmo, pensado desde o início do projeto e transformando-se num elemento referencial da arquitetura, ou pode ser adicionada depois do desenvolvimento do projeto, numa fase final e, quase sempre, como elemento decorativo ou uma espécie de operação de cosmética.

É curioso perceber que, quando se trata de introduzir a cor de modo assumido num projeto arquitetónico, é muito frequente surgirem parcerias entre artistas e arquitetos, algo ainda mais característico na contemporaneidade, tal como vimos no capítulo dedicado à relação entre a arte e a arquitetura. Foi na França pós-guerra que Fernand Léger aceitou trabalhar com os arquitetos Nelson, Gilbert e Sebillotte no exterior do *Memorial Hospital* em Saint-Lo (1954-1959). É esta colaboração que talvez surja como exemplo e ponto de partida para as crescentes colaborações entre artistas e arquitetos e pelo consequente anulamento de fronteiras entre as duas áreas. A partir desta altura, e segundo Porter & Mikellides (2009), uma notável colaboração ocorreu nos anos 1970 na prática multidisciplinar de Ricardo Boffil e o seu *Taller de Arquitectura* em Barcelona, e, mais recentemente, surgiram parcerias de artistas a trabalhar nas equipas de *design* da dupla Herzog & de Meuron, em Basel, frequentemente experimentando com novas tecnologias. Sendo que o artista passa, nestes casos, a desempenhar um papel relevante no desenvolvimento de projetos arquitetónicos, daí deriva um melhor sentido da cor na arquitetura e um uso mais confiante deste elemento na arquitetura.

Segundo John Outram (2009), os arquitetos do século XX tenderam a não incluir a cor no seu vocabulário de *design*, contribuindo para uma privação cromática: “They abandoned it when they made the ‘Corbusian Turn’ towards ‘le plastique pur’, and avoided employing early twentieth-century abstract art to re-build the conceptual motor of architecture decoration.”¹⁸³ Esta abstinência de qualquer policromia arquitetónica permaneceu até à segunda metade do século XX e a preferência pelo volume branco em vez da superfície decorada pode ser remetida ao ideal de Platão, refletindo-se igualmente nas dicotomias entre Apolo e Dionísio, clássico e romântico e entre o desenho da linha e o uso de áreas coloridas (Sauerbruch e Hutton, 2009: 92). O branco, associado à perfeição, à limpeza e à inocência, apelando igualmente ao intelecto, contrapõe-se à experiência sensorial da cor, que acarreta um mais direto efeito no instinto, sempre dependente da instabilidade física que a caracteriza.

Sir Terry Farrell, no prefácio à obra *Colour for Architecture Today* (2009), editada por Tom Porter e Byron Mikellides, acrescenta que temos vivido uma era de profunda desconfiança em relação à cor nos últimos cem anos, quase uma época de

¹⁸² A arquitetura é o espaço cristalizado em material. O material é colorido. A cor é arquitetura.

¹⁸³ Eles abandonaram-na quando fizeram a ‘transformação corbusiana’ em direção ao ‘plastique pur’ e evitaram empregar a arte abstrata do início do século XX para reconstruir o motor conceptual da decoração arquitetónica.

“cromofobia” e de assumida rejeição da cor. O autor acrescenta que a cor é uma ferramenta de *design* tão poderosa que se torna difícil compreender a sua supressão, ocorrida durante o século XX.

Segundo Susanne Komossa (2009), existem dois mal-entendidos históricos que contribuíram para o estatuto instável da cor na arquitetura: um é a desconsideração das teorias arquitectónicas e a sua influência no movimento moderno, sendo que os seguidores do Modernismo opuseram-se ao pensamento arquitetónico do século XIX. O segundo mal-entendido é o mito de um movimento moderno “branco”, causado pela fotografia pré-cor. Este mito foi construído nos anos 1950 pelos herdeiros do movimento moderno, que defenderam ideias como a honestidade dos materiais e desaprovaram a aplicação da cor como puro ornamento. Esta ideia de “honestidade do material” levou a uma forma de cromofobia na arquitetura, o que ainda é perceptível nos dias de hoje.

Em todo o caso, a cor mantém-se um tópico de difícil abordagem ou de difícil consenso no seio da arquitetura. Tanto no passado como no presente fala-se da cor como um elemento decorativo, perigoso e difícil de controlar, indo ao encontro do conceito de cromofobia proposto por Batchelor. Sendo o uso da cor independente da construção subjacente, muitos consideram-na uma adição desnecessária, principalmente quando se trata de um projeto de sucesso ao nível do *design* e construção. Esta relutância parece estar intrinsecamente ligada a um medo de não se medir, controlar ou aplicar de modo eficaz um elemento de assumida vulnerabilidade e mutabilidade. Utilizar a cor no exterior de um edifício, por exemplo, implicará um risco acrescido ao nível da exposição a diferentes variáveis, o que poderá originar uma volatilidade mediante os resultados pretendidos: há variações das condições de luz, há reflexos imprevisíveis, há o próprio facto de uma cor poder ir sendo alterada ao longo dos tempos, devido às condições climáticas. Deste modo, os arquitetos têm de fazer escolhas ao nível de um elemento imensurável. Segundo Lois Swirnowff (2009), é precisamente essa natureza paradoxal e ambígua da cor que pode servir papéis visuais semanticamente opostos, que leva a que o seu uso tenha sido evitado, até muito recentemente, na prática da arquitetura.

Para Sir Terry Farrell (2009), estamos agora numa época mais esclarecida, onde muito recentemente se assistiu a uma explosão de possibilidades tecnológicas que trouxeram consigo uma vasta gama de técnicas de coloração e iluminação, para além de que surgiu uma necessidade, por parte de artistas e arquitetos, de colaborarem e contaminarem as suas linguagens mais características: pintores e escultores relacionam-se com a arquitetura, a sua dimensão, a sua escala, estabilidade e exposição pública, enquanto os arquitetos procuram fazer uso de preocupações artísticas e, inclusive, mostrar o seu trabalho no contexto do mundo da arte.

Esta colaboração entre artistas e arquitetos, contaminação de linguagens e desvirtuação dos limites de ação de cada um deles originam um necessário novo pensamento sobre a cor na arquitetura e o seu papel na caracterização e transformação dos edifícios. A cor traz consigo um vasto número de potencialidades ao nível da modelação, perceção e impacto do edifício, potencialidades tão primitivamente fundamentais como a própria forma e o espaço. Para Farrell, o melhor entendimento do poder psicológico e significado da cor, a capacidade de a própria cor ajudar na comunicação e mapeamento das complexidades da vida moderna e a análise científica da criação da cor e dos efeitos da cor sobre o olho – tudo isto adiciona força e poder à libertação da cor na nossa era.

Torna-se, portanto, interessante analisar como a dupla de arquitetos Sauerbruch e Hutton, que deliberadamente contrastam áreas de cor com a cor dos materiais utilizados, descrevem o seu edifício como uma *pintura habitada*; como Will Alsop pode iniciar o processo de desenho do edifício através do ato de pintar, afirmando que usa a pintura e a sua abertura para sugerir possibilidades; como a dupla Herzog & de Meuron assume que os seus projetos arquitetónicos estão muito próximos do campo da arte, beneficiando da colaboração que muito frequentemente fazem com artistas; ou como artistas como Michael Craig-Martin transferem a sua atividade como pintores para o suporte do edifício, colaborando nos projetos arquitetónicos desde o seu início e estruturando, através da cor, o resultado final do projeto.

A questão da monocromia e da cromofobia parece deixar, nestes casos, de fazer sentido. Existem, mas são contornadas. Na maioria das vezes, é a colaboração entre artistas e arquitetos que resulta num anulamento do preconceito da cor e que possibilita o avanço para opções cromáticas mais arrojadas e inesperadas. Aceita-se o risco e desbloqueia-se a resistência a um uso profuso e corajoso da cor. Ainda assim, uma clara privação cromática, na arquitetura, até meados do século XX, tem repercussões nos dias de hoje. Segundo Susanne Komossa (2009), esta questão da desvalorização da cor torna-se ainda mais complexa se considerarmos teorias que lidam com a policromia na arquitetura:

There has been a wide variety of architectural theories on the use of colour or coloured materials over the past two centuries. They range from Semper and his followers' enthusiastic appreciation of painted polychromy as a path to a new style in architecture, to its rejection as applied, not structural, and in fact 'dishonest' or 'fake' by the heirs of the Modern Movement during the 1950s and 1960s.¹⁸⁴ (Komossa, 2009: 10)

Gottfried Semper (1803-1879) foi um arquiteto, crítico de arte e professor alemão que se interessou pela policromia dos edifícios da antiguidade. Juntamente com Jules Goury e Eduard Metzger, Semper concluiu que a arquitetura grega havia sido pintada, um facto de grande impacto, que publicou em 1834. Semper declarou que a policromia na arquitetura era esteticamente importante e uma norma para a maioria dos tipos de edifícios históricos da era medieval. Foi, assim, uma das principais figuras da controvérsia que envolveu a policromia na arquitetura da Grécia antiga. Matthias Sauerbruch e Louisa Hutton (2009) reiteram que o penúltimo conflito incluído no debate a favor ou contra a policromia na arquitetura surgiu mediante a oposição entre a plena defesa do branco no Neoclassicismo e a policromia descoberta como não accidental, mas essencial nos novos locais arqueológicos descobertos. Segundo os autores, para Semper a cor era a mais sublime forma de vestir um edifício e não um mero enriquecimento decorativo da arquitetura. Semper privilegiava a superfície e valorizava a sua capacidade de sedução. Sobre a cor, Semper afirmou: "It ranks among the earliest of all inventions, because the instinct for pleasure, as it were, inspired man. Delight in colour was developed earlier than delight in form."¹⁸⁵

¹⁸⁴ Tem havido uma grande variedade de teorias arquitetónicas sobre o uso da cor ou de materiais coloridos ao longo dos últimos dois séculos. Vão desde Semper e a entusiástica apreciação dos seus seguidores da policromia pintada como um caminho para um novo estilo na arquitetura, até à sua rejeição como algo aplicado, não estrutural e, na realidade, 'desonesto' ou 'falso' pelos herdeiros do Movimento Moderno durante os anos 1950 e 1960.

¹⁸⁵ Gottfried Semper (1860), *Der Stil*. In SAUERBRUCH, Mattias; HUTTON, Louisa (2009) *On Colour and Space*.

A discussão sobre se a arquitetura deveria ser policroma ou não começou nos anos 1830, precisamente depois de ter surgido essa descoberta de que os templos gregos da antiguidade haviam sido pintados. Referindo-se a este período da história da arquitetura, o historiador David van Zanten distingue entre a policromia pintada como uma ‘camada de tinta não estrutural’ e a policromia estrutural como o ‘uso de materiais naturalmente coloridos’. Segundo Komossa, se considerarmos a policromia contemporânea na arquitetura, esta definição parece ser muito limitativa: a existência atual de edifícios naturalmente e artificialmente coloridos abrangem uma vasta gama de materiais coloridos que podem ser aplicados aos edifícios de uma forma estrutural ou não-estrutural. Hoje, quase todos os edifícios acabam por ser, inevitavelmente, “vestidos” (Komossa, 2009: 10). Neste sentido, a pergunta atual, para a autora, deveria ser:

(...) does the application of natural or artificial colour – paint or any other coloured material – form an independent layer of the architectural design, or not? Independent in this context means: not connected to programme, internal programmatic organization or volumetric composition, but consciously applied and not reducible to any other aspect of the design of a building.¹⁸⁶ (Komossa, 2009: 10)

Foi Gottfried Semper quem desenvolveu a teoria da utilização da tinta ou de materiais coloridos como forma de vestir ou cobrir o edifício, o que mais tarde foi interpretado por arquitetos como Adolf Loos. Semper desenvolveu as suas teorias analisando os sinais de cor de templos antigos e arquitetura mourisca e, no seu livro *The Four Elements of Architecture*, de 1851, Semper identificou quatro elementos que estão relacionados com os materiais, mas também com a dimensão metafísica da arquitetura: o trabalho de maçonaria, o de carpintaria, o de modelação e o de tecelagem. Para Semper, o “vestir” ou “cobrir” o edifício era muito mais importante do que os outros elementos. O vestir, neste contexto, refere-se a tudo o que pode ser visto e sentido na superfície e que, desse modo, pode ser percecionado.

Semper considerava que a cobertura padronizada e colorida de uma estrutura deveria incorporar e revelar o significado espacial e arquitetónico do todo. A teoria de Semper acabou por incluir a arte da pintura, através da cor, no desenho dos edifícios. Isto foi interpretado como algo que reestabeleceu a arquitetura como um domínio em que todas as artes se juntavam, fazendo justiça ao conceito de *Gesamtkunstwerk*. O uso deste termo num contexto arquitetónico implica, também, o facto de o arquiteto não criar uma divisão estrita entre os papéis de arquiteto, *design* de interiores, escultor e pintor, entre outras funções, contribuindo para a ideia de obra de arte total e de síntese das artes.

Polychromy, the application of colour to stone or other surfaces, is another aspect of adornment that Semper explores at length in the first four chapters of his *Four Elements of Architecture*. Based on the chemical analysis of the remains of colour pigments found on classical statues and structures, Semper calls the white aesthetic of

Ela está entre a mais antiga de todas as invenções, porque o instinto do prazer, por assim dizer, inspirou o homem. O prazer da cor desenvolveu-se mais cedo do que o prazer da forma.

¹⁸⁶ (...) a aplicação da cor natural ou artificial – tinta ou qualquer outro material colorido – forma uma camada independente do desenho arquitetónico, ou não? Independente, neste contexto, significa: não conectada com o programa, organização interna e programática ou composição volumétrica, mas conscientemente aplicada e não reduzível a qualquer outro aspeto do desenho de um edifício.

classicism into question by reconstructing the ornamentation and the colour schemes of temples and statues, painting them “as they were”. (...) ¹⁸⁷

Como afirmado, Adolf Loos reinterpretou as teorias de Semper, defendendo que o vestir ou cobrir o edifício com cor nunca deveria parecer-se com a cor original ou o material do edifício. No início do século XX, com as suas paredes coloridas em casas privadas, Adolf Loos abriu caminho para uma aplicação moderna e abstrata da cor na arquitetura.

Gottfried Semper contribuiu, assim, para um reenquadramento do papel da cor na arquitetura, ajudando a ver uma realidade presente mas não reconhecida e combatendo o preconceito da cor na arquitetura.

A partir dessa dissolução do preconceito da cor na arte e na arquitetura, sabemos que foram vários os artistas e arquitetos que lutaram contra a primazia da forma e do branco:

Lissitzky and later Theo van Doesburg sought in vain to challenge the architectural dictatorship of the spatial form and its materiality by using colour to deny or alter the basic form of interior spaces and volume. Here colour seems to have become an ideological signboard, a doomed painted revolt against the primacy of material and spatial form. ¹⁸⁸ (Riedijk, 2009: 108)

Com efeito, a aplicação plástica da cor procurou definir a composição volumétrica do edifício e esta aproximação foi desenvolvida primariamente no início do século XX, fortemente influenciada pelos desenvolvimentos que ocorriam na pintura, principalmente no expressionismo, no construtivismo, no purismo e no neoplasticismo do grupo De Stijl. Aliás, a aproximação à cor do De Stijl no início dos anos 1920 foi caracterizada por uma tentativa de decompor e contrapor a massa arquitectónica.

O trabalho do arquiteto Bruno Taut é, também, exemplar dessas aplicações de cor derivadas do expressionismo. Segundo Susanne Komossa, podem ser diferenciadas duas aproximações ao seu trabalho: em Magdeburg, cidade para a qual Taut foi nomeado, entre 1921 e 1923, como diretor da construção municipal da cidade, as fachadas de edifícios individuais foram pintadas com padrões expressionistas que não têm qualquer conexão com a composição arquitectónica da fachada em si mesma (Komossa, 2009: 20). Aí, o arquiteto decidiu aplicar cor na superfície de edifícios preexistentes de forma bastante arrojada e em grande escala. A segunda aproximação ao seu trabalho, segundo Komossa, reside no trabalho que fez em Siedlungen, onde a cor não segue o volume do edifício, adicionando uma nova ordem. Por um lado, a cor adiciona essa nova ordem arquitectónica à fachada, que não está presente na arquitetura de base. Por outro lado, decompõe os volumes dos edifícios para estabelecer uma nova coesão no espaço envolvente.

¹⁸⁷ A policromia, a aplicação da cor em pedra ou em outras superfícies, é outro aspeto de adorno que Semper explora longamente nos quatro primeiros capítulos do seu *Four Elements of Architecture*. Com base na análise química dos restos de pigmentos de cor encontrados em estátuas clássicas e estruturas, Semper questiona a estética branca do classicismo ao reconstruir a ornamentação e os esquemas de cores dos templos e estátuas, pintando-os “como eles foram”.

¹⁸⁸ Lissitzky e mais tarde Theo van Doesburg procuraram, em vão, desafiar a ditadura arquitectónica da forma espacial e da sua materialidade, usando a cor para negar ou alterar a forma básica de espaços interiores ou volumes. Aqui, a cor parece ter-se tornado uma tabuleta ideológica, uma condenada revolta pintada contra a primazia do material e da forma espacial.

Nos dois casos, a cor domina e transforma significativamente a arquitetura. Independentemente de a cor ser adicionada ou ser intrínseca aos materiais escolhidos, dificilmente a arquitetura se desassocia da cor, mesmo que o branco pareça imperar.

Arquitetos como Bruno Taut, Theo van Doesburg e Le Corbusier definiram, então, um novo papel para a cor na arquitetura, colocando-a em questão, teorizando-a e experimentando-a. No início dos anos 1920, mediante um discurso sempre controverso e divergente e na sua relação com a arquitetura, a cor era vista como um elemento modelador e transformador do espaço, legitimado como não decorativo. Em projetos como a já referida sala de cinema do *Café Aubette*, em Estrasburgo, de Theo van Doesburg, a cor é utilizada como sendo capaz de desmaterializar a arquitetura, tornar imperceptíveis as suas especificidades estruturais, formais e funcionais, de modo a assemelhar-se a uma obra de arte penetrável e habitável. Theo van Doesburg falava da cor como uma componente orgânica da arquitetura. A *Maison d'Artiste* (1923), também de van Doesburg, transforma-se num exemplo paradigmático de síntese entre as artes, sendo pintura, escultura e arquitetura em simultâneo, eventualmente não sendo nenhuma delas, ao mesmo tempo que utilizava a cor de modo a tornar esse anulamento de fronteiras mais eficiente e provocador, distanciando-se da representação figurativa:

The rhetoric of artists like Van Doesburg not only influenced ideas about which colors and elements should serve as the defining characteristics of De Stijl but also served to underline the significance of the fact that artists in the early twentieth century chose to distance themselves from figural representation. (Rappe, 2011: 67)

Le Corbusier e Bruno Taut acreditavam que podiam fazer experimentações com a cor de modo arrojado sem que essas escolhas pudessem ser conotadas como meramente decorativas, assumindo o seu potencial transformador da sociedade e do utilizador da arquitetura. Aliás, Le Corbusier fundamentou os princípios teóricos da cor que viria a utilizar na sua arquitetura com a ajuda da colaboração de um pintor, o que é bastante significativo no contexto das práticas transdisciplinares.

Assim, e apesar do preconceito da cor permanecer até aos nossos dias, é possível reconhecer que a maioria dos projetos em que a arte e a arquitetura se fundem e contaminam utilizam a cor como interface e elemento capaz de transformar o espaço e a experiência do observador.

Neste ponto, interessa concentrar a atenção na relação específica entre a cor, a pintura e a arquitetura, materializada em objetos híbridos da arte contemporânea que, em última instância e de modo fundamental, conectam-se com os propósitos da minha própria prática artística e deste trabalho de investigação. De um modo evidente, a influência e interferência dos assuntos até agora abordados fundem-se e encontram respostas nestes objetos, que são referenciais para o assunto desta investigação. Os caminhos que a cor percorreu até aqui complementam-se ou contradizem-se; consentem e procuram concretizar a teorização diversificada de que a cor foi alvo, ou assumem a cor como uma realidade autónoma e um assunto independente; negam e rejeitam a cor, aceitando a primazia do branco, ou introduzem a cor nos lugares e contextos mais inesperados. Em última instância, não conhecemos um mundo sem a cor e, como afirmou Roland Barthes, ela é *uma espécie de êxtase*. Conseguimos encontrar um pouco desse êxtase em quase todos os momentos da história da arte e continuamos a presenciar-lo nos posicionamentos contemporâneos em relação à cor.

2.3. O corpo da cor: um interface entre a pintura e a arquitetura

Colour belongs both to the arts and to the sciences, both to high culture and to popular culture, both to theory and to story telling.¹⁸⁹

A pintura e a arquitetura têm uma longa história de um relacionamento simbiótico. Fiona McLachlan (2012) denota que a arte age como estimulante, provocadora, uma fonte de pensamento conceptual e evidência física. A prática da pintura, especificamente, oferece aos arquitetos um meio exploratório, sendo imediata, autônoma e fornecendo um meio para a experimentação, livre de restrições de tempo, orçamento e especificidades funcionais:

There are numerous examples of artists/architects, from Michelangelo, Raphael and Karl-Friedrich Schinkel, to Charles Rennie Mackintosh, Le Corbusier, Bruno Taut and Zaha Hadid. Some use painting as a preparatory and experimental field, as part of a conceptual process. Architecture may eventually emerge, clarified and strengthened in intellectual rigor or grounded intuition. (McLachlan, 2012: 63)

Quando as particularidades do mundo artístico e, especificamente, da pintura, são importadas para o contexto da arquitetura, interessa perceber até que ponto os edifícios são vestidos por intervenções cromáticas e se essa pele se torna interligada com toda a estrutura do edifício, em permanente diálogo e como exemplo da interdependência entre pintura e arquitetura. Na realidade, a cor surge, indiscutivelmente, como um interface entre pintura e arquitetura. Possibilita a distinção, organização e distribuição dos volumes no espaço, podendo definir ou decompor a composição volumétrica do edifício. Komossa aponta distintos modos de interação entre a cor e a arquitetura, incorporando as características da pintura:

Colour may manifest itself in a variety of potentially disruptive guises: it may decorate architecture or inform it; it may be integrated with architecture or interfere with it. Colour may assert its status as painting, and replace architecture; conversely, it may assume the position of architecture itself.¹⁹⁰ (Komossa, 2009: 80)

E a razão de pensarmos, aqui, o modo como a cor interfere na arquitetura e como se torna num meio mais direto e eficaz de interligar a arte com a arquitetura serve como introdução à última parte deste capítulo: interessa, agora, juntar a cor à pintura e à arquitetura, união consubstanciada em objetos artísticos que protagonizam uma contaminação das duas linguagens, através da cor. A cor pode ter estado ausente, dissimulada ou rejeitada em diversos momentos da história da arte, mas reconhecemos a sua presença e especial relevância em projetos artísticos que anulam as fronteiras entre a pintura e a arquitetura.

¹⁸⁹ BATCHELOR, David (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, p. 15.

A cor pertence tanto às artes como às ciências, tanto à alta cultura como à cultura popular, tanto à teoria como ao contar de histórias.

¹⁹⁰ A cor pode manifestar-se numa variedade de potenciais formas disruptivas: pode decorar a arquitetura ou informá-la; pode ser integrada na arquitetura ou interferir com ela. A cor pode afirmar o seu estatuto como pintura, e substituir a arquitetura; reciprocamente, pode assumir a posição da arquitetura em si mesma.

No seu ensaio de 1980, *Giotto's Joy*, Julia Kristeva opta por falar de Giotto (1267-1336) devido aos seus experimentos na arquitetura e na cor. Aquilo que a autora chama de *Giotto's Joy* (a alegria de Giotto) é a alegria sublimada de um assunto liberto do domínio transcendental do branco, através do advento dos seus impulsos instintivos. Trata-se de uma alegria cromática que indica uma profunda transformação ideológica e subjetiva, evocando os excessos carnavalescos das massas, antecipando as suas traduções verbais e ideológicas. Neste ensaio, Kristeva identifica a cor como um elemento que goza de uma liberdade considerável na arte, comparada com os códigos estritos da forma, da composição e do desenho. Esta liberdade é encontrada no trabalho de vários artistas contemporâneos abordados ao longo deste texto, nomeadamente, os que participaram na exposição *Color Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today*, de 2008, ou em *Touching Colour*, de 2013. De Yves Klein a Donald Judd, esta liberdade é representada pela cor tratada tal como ela é, um facto visual liberto de uma qualquer necessidade de ter um significado para além da sua existência e impacto. A riqueza dos significados inerentes à cor, através de abordagens psicológicas, filosóficas ou científicas, associando-a com as emoções, as opções pessoais, os sentimentos, os sonhos, a espiritualidade, a memória ou o inconsciente, atravessa a história da arte. Mas, hoje, estarão esses significados dissolvidos numa intenção de a própria cor não ser mais do que ela própria?



Fig. 71 – Josef Albers. *Stacking tables*, 1927. The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany.

A cor, a ser pouco mais do que ela própria, sem expectativas simbólicas, de significado ou emotivas, parece, na verdade, ser a que é apropriada para os projetos contemporâneos que interligam a pintura e a arquitetura. A cor que, simplesmente, é, independentemente do potencial transformador que, inequivocamente, apresenta. Podemos começar por Hélio Oiticica como uma referência incontornável no que diz respeito à interseção da cor e do seu carácter livre com a pintura e com a arquitetura, bem como à expansão da pintura para o espaço real, principalmente através de jogos cromáticos.

Segundo Briony Fer (2008), no Brasil dos anos 1950, Hélio Oiticica construiu um projeto de cor radicalmente experimental, levando a cor a novos limites e a uma procura meticulosa e laboriosa de um êxtase cromático.

Oiticica fez a apologia de uma fusão orgânica ente a cor, a estrutura, o espaço e o tempo, tal como ele próprio afirmou em *Colour, Time and Structure* (1960). Para o artista, o sentido de luz pode ser dado a cada cor primária, assim como às cores que delas derivam, ao preto e ao cinzento. Já o branco é a cor-luz ideal, a duração metafísica mais estável, densa e favorecedora do silêncio. Oiticica transportou a cor para as suas estruturas labirínticas e penetráveis, oferecendo ao espectador a possibilidade de experimentar a interação cromática através do movimento e da ação física. Interessou-se pela arquitetura orgânica das favelas do Brasil e pelas particularidades da experiência quotidiana, questões que não cabiam na superfície limitada convencionalmente atribuída à pintura. Assim, o corpo do observador é, comumente, participante na obra, e esta permite que o observador a viva, pise, entre em contacto, toque e sinta, numa total dimensão sensível da experiência da obra de arte. Neste processo, Oiticica afirma chegar a uma conceção metafísica da pintura através da cor. E a experiência da cor, o elemento exclusivo da pintura, tornou-se o eixo central da sua obra, o modo como inicia o seu trabalho. Para Oiticica, a cor é inseparável do fenómeno e da estrutura da obra, sendo o núcleo e a razão de ser da pintura. Para além disso, a quebra do retângulo do quadro surge como uma opção estrutural que permite que a obra se faça no espaço: da cidade, do mundo real, da arquitetura. E quando a cor deixa de estar submetida ao retângulo, ela tende a corporificar-se, tornar-se temporal e criar a sua própria estrutura. Nas palavras de Oiticica, a obra passa a ser *o corpo da cor*. Esta designação parece, enfim, surgir como referencial para as diversas propostas contemporâneas de expansão da cor para o espaço real, dissolvendo-a na arquitetura através de uma ação que é tanto pictórica como física e estrutural. Veremos alguns exemplos, selecionados de acordo com critérios de aproximação aos propósitos da minha própria prática artística e dos interesses desta investigação.



Fig. 72 – Hélio Oiticica. *Grande Núcleo*, 1960. Vista da exposição Hélio Oiticica: The Great Labyrinth, MMK Museum fur Moderne Kunst Frankfurt/Main, Alemanha, 2013-2014.

Carlos Cruz-Diez, nascido em Caracas em 1923, escreveu, em *Reflections on Colour* (1981), que estranhava o facto de ninguém se ter incomodado em questionar as noções estabelecidas sobre a cor, ainda mais numa sociedade de uma policromia ‘hyper-barroca’:

Thus, my work is an attempt to reveal the nature of colour and its effect on man, without the barriers of cultural convention, because I realized that our relationship with the world of colour is deeply affective.¹⁹¹ (Cruz-Diez, 1981: 110)

Cruz-Diez reitera que as nossas decisões cromáticas não são completamente racionais e não obedecem a argumentos lógicos, para além de que as questões de bom gosto são altamente subjetivas e, particularmente, afetivas. Para além disso, a experiência cromática é produto de um conjunto de eventos aleatórios, como a luz, a intensidade, a opacidade, a distância, a matéria, entre outros. A ironia reside no facto de a natureza instável da cor ter sido provada em diversos estudos mas, ainda assim, a cor foi usada, na arte e numa grande maioria das vezes, como um instrumento de permanência e estabilidade. No seu trabalho, Cruz-Diez pretende, ao contrário disso, apresentar a cor como uma situação efémera e autónoma.

Este artista venezuelano começou a ser notado nos anos 1940 com o seu trabalho realista debruçado em questões sociais, mas uma procura por aquilo que ele próprio denominou de *estética participante*, mais adequada à arte pública, levou-o à abstração

¹⁹¹ Assim, o meu trabalho é uma tentativa de revelar a natureza da cor e do seu efeito sobre o homem, sem as barreiras da convenção cultural, porque apercebi-me de que a nossa relação com o mundo da cor é profundamente afetiva.

geométrica, influenciado pela Bauhaus e pela vanguarda europeia. Piet Mondrian foi uma grande referência, mas foi o trabalho de artistas como Jesús Rafael Soto e Pol Bury que influenciaram marcadamente a produção de obras como *Fisicromía no. 1* (1954), compostas por quadrados pequenos com listas de cor, traduzindo e evidenciando a dimensão física da cor. Também em 1954, o artista trabalhou em projetos murais que podiam ser manipulados e mudavam através do movimento do sol e do modo como este criava sombras e reflexos radiantes de cor. Os seus *objetos rítmicos móveis* consistiam em figuras de madeira multicoloridas e manipuláveis e, em 1957, Cruz-Diez começou a fazer experiências com a luz colorida. Passou, de seguida, a usar tiras de cartão para criar superfícies quebradas com efeitos cromáticos variáveis conforme o movimento do espectador. Nos anos 1960, Cruz-Diez introduziu motivos orgânicos, produzindo *Fisicromía no. 174* (1965). Rapidamente começou a fazer trabalhos públicos de grande escala que incorporaram uma relação intrínseca entre a pintura, a arquitetura e a cor. *Fisicromía no. 500*, produzido em 1970 para a Bienal de Veneza desse ano, apresenta-se como um campo de planos flutuantes de cor. Com *Cromosaturación* (1968), uma instalação de três salas vazias iluminadas com as cores vermelho, azul e verde, o artista utilizou a cor como verdadeiro interface entre a pintura e a arquitetura, preenchendo o espaço real com um jogo de cores que absorve e emerge o espectador. Trata-se de ambientes cromáticos à escala real que exploram a natureza instável da cor, também ela dependente da ação e movimentação do espectador.

Physichromies, *Transchromie*, *Couleur à L'Éspace*, *Couleur Additive*, *Chromosaturations* ou *Chromointerference Environments*, os títulos dos trabalhos de Cruz-Diez enaltecem a cor e inserem-se no contexto de uma investigação aprofundada e coerente sobre as experiências visuais e percetivas da cor. Para além disso, os seus projetos públicos de grande escala surgem como o contexto ideal para a espacialização e materialização da cor, assim tornada experiência num ambiente arquitetónico que, em simultâneo, é também uma pintura interativa e experimentável.

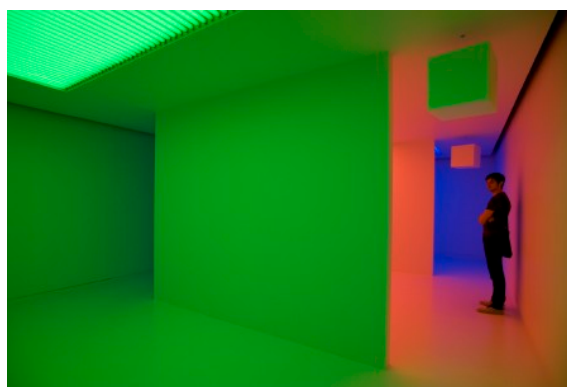


Fig. 73 – Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación*, 1968.

A pesquisa sistemática que Carlos Cruz-Diez fez veio evidenciar a cor como um elemento autónomo e efêmero que envolve o espectador fisicamente e sensorialmente. Transformando o suporte tradicional da pintura, o artista transportou a cor e a luz para o espaço, continuando a explorá-la óticamente, criando estruturas cromáticas não convencionais e trabalhos experimentais que envolvem a resposta do olho humano à

cor. O artista descreve a cor como: “(...) not simply the color of things or the color of form [but rather] an *evolving* situation, a *reality* which acts on the human being with the same intensity as cold, heat, and sound.”¹⁹²

Segundo B. Brodsky (2010), Cruz-Diez apresenta a cor como uma experiência em si mesma, um puro fenômeno de luz que pode ser percebido sem interpretação ou sem o conhecimento cultural preexistente. E, ao projetar a cor no espaço, o artista explora as possibilidades sensoriais da sua interação direta com o observador: este, em vez de apenas olhar para a obra de arte, torna-se participante num evento fenomenológico.

Nas suas *Fisicromías*, os esquemas cromáticos que o artista usa produzem a sensação de um movimento vibrante que multiplica os tons de cores de acordo com o movimento e a posição do observador, o que implica uma influência da interação deste com o espaço real.

By way of experiencing color's intense immediacy as light rather than pigment, the viewer's eye is freed from the burden of interpreting representational forms that are preordained by class or political messages. Exploring the infinitely changing effects of additive, reflective, and subtractive color, Cruz-Diez has ever since used color to challenge the traditional relationships between artist, viewer, and the perception of art.¹⁹³ (B. Brodsky, 2010)



Fig. 74 – Carlos Cruz-Diez, *Transchromies à 6 elements*, 2010. Escultura em plexiglass. 54x20x20cm.

¹⁹² Carlos Cruz-Diez em entrevista a Estrellita B. Brodsky, 2010.

In <http://bombmagazine.org/article/3372/carlos-cruz-diez>

(...) não simplesmente a cor das coisas ou a cor da forma, mas antes uma situação em evolução, uma realidade que age sobre o ser humano com a mesma intensidade do que o frio, o calor e o som.

¹⁹³ A título de experimentar o imediatismo intenso da cor como luz em vez de pigmento, o olho do espectador é libertado do fardo de interpretar formas de representação que são preordenadas por classes ou mensagens políticas. Explorando os efeitos em infinitas mudanças da cor aditiva, reflexiva e subtrativa, Cruz-Diez usou a cor, desde então, para desafiar as relações tradicionais entre o artista, o observador e a percepção da arte.

Jesús Rafael Soto foi o artista venezuelano que mais influenciou o trabalho de Cruz-Diez, tendo realizado um conjunto de trabalhos preocupados com as repetições óticas e o movimento. Associado à arte cinética, procurou partir da bidimensionalidade para uma expressão tridimensional, procurando envolver o espectador numa experiência física da obra e incorporar, no seu trabalho, a percepção do movimento e a noção de instabilidade. À semelhança de Hélio Oiticica, os seus penetráveis eram peças onde as pessoas podiam entrar, experimentar fisicamente e interagir com a obra, povoados com a intensidade da cor. Soto afirmou que essa participação do observador tornava-se, com os penetráveis, tátil e até auditiva, sendo que a matéria, o tempo, o espaço e a cor se conjugam e se exponenciam através do movimento.



Fig. 75 – Jesús Rafael Soto. *Penetrable BBL Blue*, 2/8, 1999. Nylon, metal.

Yaacov Agam, artista plástico israelense nascido em 1928, é outro exemplo de um artista que constrói obras cinéticas transformáveis, peças que requerem a movimentação do espectador para uma percepção completa das suas variantes. Na década de 1960, o artista começou a usar o alumínio de superfície irregular, usando tons muito brilhantes e um efeito ótico previamente estudado, utilizando a mudança e o movimento como matérias de trabalho. O espectador pode, efetivamente, interferir na obra manualmente ou simplesmente através do movimento de passagem. Através de diferentes ângulos de visualização da obra, a imagem muda. Agam estudou com Johannes Itten na Bauhaus, tendo posteriormente rejeitado os conceitos estáticos da pintura e da escultura. Produziu relevos policromados nas décadas de 1960 e 1970 que recusaram a ideia de uma visualidade plana. As pinturas de Yaacov são divididas por ripas angulares com formas coloridas que mudam de aparência quando o espectador se aproxima ou se afasta da obra. Uma configuração é substituída por outra à medida que o observador se movimenta, pelo que a interação com o espectador implica a sua ação e intenção.

Mas uma das obras de Agam que mais repercussões teve e que representa uma perfeita espacialização da cor, transportada para o espaço arquitetónico assim tornado pintura, foi a sala para o Palais de l'Elysée, construída pelo artista para o presidente George Pompidou em 1974. Construído a partir de uma escolha precisa de materiais e cores, este salão oferece a visão de um espaço geométrico dinâmico penetrável,

através de uma grande complexidade visual, sendo que a cor e a luz estruturam todos os elementos do espaço arquitetônico.



Fig. 76 – Yaacov Agam. Reconstituição (por parte do Centre Pompidou em Paris, em 2012) do Salão dos apartamentos privados do Palais de l’Elysée construído pelo artista para o presidente George Pompidou em 1974.

O artista iraniano Sirous Namazi, nascido em 1970 e residente na Suécia, interessa-se pela desconstrução de objetos familiares e por questões como a fragilidade e a identidade ou dicotomias entre público e privado, local e global, individual e coletivo. Mas também se interessa pelas referências à arquitetura e ao espaço arquitetônico através de uma combinação ritmada e modular de formas, volumes e cores. Namazi cria esculturas através de elementos construtivos básicos que as transformam em potenciais blocos arquitetônicos, usando a cor para que reste, ainda, a dúvida de estarmos mediante pintura: “In producing extremely formal works with heavy emphasis on colour, Namazi investigates the painterly qualities inherent to the works.”¹⁹⁴ Através de linhas de cor distribuídas em módulos geométricos que sugerem unidades habitacionais, Namazi transforma a escultura em arquitetura, e esta em pintura, através de uma multiplicidade de planos, cores e a alternância entre o cruzamento de linhas e um vazio escultórico. O artista torna, assim, pintura, escultura e arquitetura em áreas permeáveis que se cruzam em módulos com determinada estrutura e ordem, num processo serial e numa relação entre unidades individuais e o conjunto. O resultado está entre o pictórico e o escultórico, não deixando de impor uma componente arquitetônica inerente à geometria, à escala, à ideia de casa e contendor, à habitabilidade e à fisicalidade. Em *Untitled (Modules)*, de 2012, cada conjunto de módulos, pintado em diferentes cores, evoca a atmosfera de De Stijl, os

¹⁹⁴ In <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/09/sirous-namazi-at-nordenhake/> [acedido em 24-07-2015]

Ao produzir obras extremamente formais com uma forte ênfase na cor, Namazi investiga as qualidades pictóricas inerentes às obras.

desenhos e projetos de Theo van Doesburg ou as incursões na arquitetura e no *design* da Bauhaus dos anos 1920. Há, no trabalho de Namazi, uma constante e forte expressão tridimensional, bem como um apurado sentido de escala. Estão presentes os conceitos de construção e edificação, mas também os de demolição e desconstrução, acentuados pelo uso de materiais industriais que, em simultâneo, são transformados pelo uso da cor. Namazi experimenta a cor tanto em pinturas, como desenhos ou esculturas, como acontece na obra *Disaster*, de 2008: há um tratamento pictórico dado à desconstrução ou destruição da arquitetura, tornando edifícios em estado de degradação em imagens de uma evidente sensualidade e força visual.



Fig. 77 – Sirous Namazi, *Untitled (Modules)*, 2012. Ferro, tinta esmalte. 175x172,8x42cm.



Fig. 78 – Sirous Namazi, *Disaster*. 2008. Acrílico s/ acetato.

Mediante estes exemplos contemporâneos, é possível verificar a ausência de qualquer pudor em relação ao uso extensivo e expansivo da cor no contexto da interação entre as linguagens da pintura e da arquitetura. Mas podemos pensar, ainda assim, que uma reflexão sobre o lugar da cor na arte contemporânea mantém-se no campo da incerteza. A cor permanece indisciplinada, contraria as suas próprias certezas e afirmações e, entre a cromofobia, a monocromia e o fascínio da cor, reconhecemos abordagens diversificadas à experiência da cor que se seguem, justapõem, complementam ou anulam. E, segundo Ann Temkin (2008), a universalidade na experiência da cor é uma ilusão. Glasner & Schmidt (2010) acrescentam que, apesar de séculos de história cultural terem atribuído significados simbólicos poderosos à cor, esses significados são tudo menos universais. E Briony Fer (2008) diz-nos que a história da cor está intimamente conectada com a história da sorte e do acaso. Durante séculos, teóricos, artistas, historiadores, psicólogos ou filósofos debateram a natureza da cor, oscilando entre a noção da cor como uma propriedade objetiva e física dos objetos, e presente no mundo real, e a noção da cor como algo existente na nossa mente. Uns focaram o que a cor é ou parece ser, outros focaram-se na sua percepção.

Scientists have tried for centuries to understand what creates colors in our world, and how we seem them, yet we still have no absolute answers to these questions. Theories put forward by those studying the physics of light and the anatomy and physiology of vision still lie in the realm of hypothesis.¹⁹⁵ (Zelanski, 2009: 12)

Paul Zelanski (2009) reflete sobre a dificuldade de se definir uma teoria da cor com carácter universal e irrefutável: os psicólogos estudam o impacto das várias cores nas nossas emoções e saúde, mas descobrem que os indivíduos tendem a diferir nas suas respostas. Os historiadores de arte analisam os diferentes modos através dos quais a cor foi criada e usada em diversos momentos, lugares e contextos. Os que se interessam pelo *design* tentam descobrir como as cores afetam fatores compositivos como a unidade, a ênfase, o equilíbrio, o contraste ou a consciência espacial. Outros especialistas oferecem sugestões de standardização nos campos da mistura das cores com a luz e os pigmentos. Em todos os casos, podemos afirmar com convicção que nenhuma teoria da cor foi adotada, de um modo generalizado e consensual, para explicar o fenómeno da cor. Os artistas podem, mediante a necessidade de manipular a cor, mergulhar numa dessas aproximações, ou, simplesmente, não o fazer em nenhum dos casos. Para além de todas as perspetivas significativamente relevantes, reside a experiência. E esta, a experiência direta com a cor, parece manter-se como o método mais eficaz de a entender, de a manipular, de olhar para ela, dar a ver e permitir que outros a experimentem segundo diferentes perspetivas:

Actually working with color, exploring its characteristics and potentials, carefully observing how colors work together, will teach you in ways that no theory or didactic approach can. The theories are useful ways of narrowing the field of exploration. Intellectual information provides a general map so that you do not have to wander randomly through the myriad halls of color. Beyond the intellect, one works intuitively, experimentally, with all senses alert.¹⁹⁶ (Zelanski, 2009: 12)

¹⁹⁵ Os cientistas têm tentado durante séculos compreender o que cria as cores no nosso mundo, e como nós as vemos, e mesmo assim nós ainda não temos respostas absolutas para estas questões. As teorias avançadas por aqueles que estudaram a física da luz e a anatomia e psicologia da visão mantêm-se no campo das hipóteses.

¹⁹⁶ Trabalhar efetivamente com a cor, explorando as suas características e potencialidades, observando cuidadosamente como as cores funcionam em conjunto, vai ensinar-nos de formas que nenhuma teoria

Depois desta reflexão de Paul Zelanski sobre a importância da intuição, dos sentidos e da experiência para um efetivo conhecimento da cor, reconhecemos que é nesse sentido que caminhamos, ao longo deste trabalho. Os esforços para sistematizar, objetivar e guardar a cor em cantos impossíveis de dobrar parecem ser infrutíferos. O consenso não faz parte da natureza da cor, pelo que nos interessa conhecê-la, o melhor possível, através de uma aproximação física. Esta poderá, eventualmente, concretizar-se através da manipulação efetiva da cor, da experiência, de um processo de procura, tentativa e erro e, naturalmente, de uma reflexão correlacional com o ato de fazer.

Pensamos, falamos e escrevemos sobre a cor, repensamos o seu papel depois da teoria que a sistematizou, ordenou e procurou entender e explicar, mas talvez nos mantenhamos no mesmo lugar do desconhecimento, da incerteza e da estranheza. E, em simultâneo, no lugar do fascínio e do prazer de olhar. Talvez a cor não deva ser conhecida para além da experiência que nos permite ter. Talvez não haja nomes para a cor: “Colour has not yet been named.”¹⁹⁷ E talvez o conhecimento e entendimento possíveis da cor residam, com efeito, na experiência e no ato de fazer e manipular. Devido à sua natureza volátil e instável, o discurso da cor é comumente divergente e inconclusivo, facto que é transversal a distintas áreas do conhecimento. Maioritariamente quando é construído no contexto da arte, o assunto da cor é fundamentalmente abordado e pensado no ato de fazer através da prática. Na sua obra de 2008, *Colour – Documents of Contemporary Art*, que reúne escritos sobre a cor desde 1850 até à contemporaneidade, David Batchelor é claro na sua conclusão de que o discurso sobre a cor nasce, na maioria dos casos, da experiência e da prática, tornando-se fragmentário, diverso e divergente:

(...) at least over the last century and a half, the discourse on colour has been, for the most part, a discourse of reflections, observations, asides and remarks. (...) It is diverse and divergent; fluid, elliptical and contradictory; (...) It is difficult to generalize in any simple way about the nature of these reflections except to say that a great many of them are made in and through practice.¹⁹⁸ (Batchelor, 2008: 15)

É por essa mesma razão que o autor argumenta que a cor não é em grande medida uma disciplina académica; em vez disso, é gerada no ato de fazer coisas, como pinturas, esculturas, fotografias, instalações, filmes, edifícios, canções ou poemas, sendo polifónica e fragmentária. Batchelor argumenta que o discurso sobre a cor tem sido episódico ao longo da história: houve momentos em que a troca de ideias em torno da cor foi urgente e intensa, como na emergência das ideias simbolistas em finais do século XIX, ideias expressionistas no início do século XX ou debates em torno da ideia de uma arte totalmente abstrata; e outros em que esse discurso esteve

ou aproximação didática consegue. As teóricas são formas úteis de estreitar o campo da exploração. A informação intelectual fornece um mapa geral de modo a que não tenhamos que caminhar aleatoriamente através de uma miríade de salas de cor. Para além do intelecto, funcionamos intuitivamente, experimentalmente, com todos os sentidos alerta.

¹⁹⁷ Jacques Derrida, in Batchelor, David (2000). *Cromophobia*. London: Reaktion Books Ltd., p. 14.

A cor ainda não foi nomeada.

¹⁹⁸ (...) pelo menos ao longo do último século e meio, o discurso da cor tem sido, em grande parte, um discurso de reflexões, observações, apartes e observações. (...) É diverso e divergente; fluído, elíptico e contraditório; (...) É difícil generalizar de qualquer forma simples sobre a natureza destas reflexões senão dizendo que grande parte delas são feitas dentro e através da prática.

adormecido e em pleno silêncio, como aconteceu na sequência da emergência da arte conceptual na Europa e nos Estados Unidos, um silêncio que, ainda hoje, pode ser reconhecido no discurso de críticos e académicos que sedimentaram os seus discursos nessa altura. Para além disso, o discurso da cor foi surgindo, segundo Batchelor, num conjunto de monólogos não conectados e provenientes das práticas individuais de artistas como Yves Klein, Hélio Oiticica, Bridget Riley ou Donald Judd.

Em entrevista a Andrea Schlieker (2013), David Batchelor refere que a relação entre o modernismo e a cor é interessante de analisar: na referencial publicação *Art Since 1900* (2004) há apenas uma referência à cor, e trata-se de uma referência à *Colour Field Painting*. Imediatamente, a cor é identificada com o modernismo. Mas Batchelor convida a olharmos para a Pop Art, para o Minimalismo ou, por exemplo, para Bruce Nauman:

They are richly-coloured works, none of which the likes of Clement Greenberg *et al* had anything to do with. And on the other hand, if you read the philosophers and critical theorists who are much in demand these days – Adorno, Wittgenstein, Benjamin, Eco, Barthes, Kristeva and the rest – they’ve all written about colour at some length. There is no simple way in which colour lines up with arguments around the modern and the postmodern.¹⁹⁹ (Batchelor, 2013: 83)

Parece, assim, que talvez ainda haja uma história da cor na arte contemporânea por escrever. Ou talvez essa história esteja escrita através dos objetos artísticos, mas não reconhecida e sistematizada. Talvez o preconceito da cor definido por Batchelor esteja, efetivamente, a demorar a desvanecer. No entanto, basta folhear as páginas deste texto-investigação para perceber que a cor está, com força e expressão, nos lugares e contextos que menos esperamos e no trabalho de artistas que não associamos, numa primeira análise, à preocupação com a cor.

Assim, a cor surge como uma ferramenta poderosa, uma força expressiva com valor próprio e autónomo que capta a atenção e estimula os sentidos. É um veículo que expressa emoções, mas também conceitos e informação.

Podemos, então, refletir sobre as questões de David Batchelor: “If colour is unimportant, I began to wonder, why is it so important to exclude it so forcefully? If colour doesn’t matter, why does its abolition matter so much?”²⁰⁰

Parece que uma atenção à recusa da cor pode implicar a assunção do seu valor, ou pelo menos a revelação de que essa atenção existe.

Batchelor afirma que, assim como há uma crença em como os objetos se manteriam inalterados na sua substância se a cor fosse retirada, ele também pode afirmar que a cor se manterá inalterada se removermos os objetos: a cor vívida é autónoma, separa-se do objeto, tem a sua própria vida e a sua própria presença, independente de qualquer objeto: “Colour is in everything, but it is also independent of everything. Or it promises or threatens independence.”²⁰¹ (Batchelor, 2000: 95).

¹⁹⁹ São obras ricamente coloridas, com nenhuma das quais os gostos de Clement Greenberg *et al* tiveram alguma coisa a ver. E, por outro lado, se lermos os filósofos e teóricos críticos que são muito procurados nos dias de hoje – Adorno, Wittgenstein, Benjamin, Eco, Barthes, Kristeva e o resto – todos eles escreveram em algum momento sobre a cor. Não há uma forma simples através da qual a cor se alinha com argumentos em torno do moderno e do pós-moderno.

²⁰⁰ Se a cor não é importante, comecei a questionar-me, por que é tão importante excluí-la tão forçadamente? Se a cor não importa, por que é que a sua abolição importa tanto?

²⁰¹ A cor está em tudo, mas também é independente de tudo. Ou promete e ameaça a independência.

Paulo Reis (2006) relembra o crítico Meyer Schapiro na sua afirmação de que a combinação da cor com a abstração, na modernidade, levou à renúncia da representação. Depois disso, as correntes construtivas do início do século XX procuraram reconstruir um mundo através de grelhas, malhas, quadrados e retângulos preenchidos com cores primárias, pulsantes, entre a ordem e o caos. Este cânone pertenceu aos suprematistas, neoplasticistas e Bauhaus e, segundo Reis, os ecos destas heranças modernas encontram ressonância na pintura realizada por artistas importantes. Esta é a questão essencial que aponta para uma possível noção do lugar da cor na arte contemporânea: “(...) a pintura praticada nos dias de hoje não segue a cartilha da renúncia à representação, mas mescla tais procedimentos, embaralha fundo e figura, evitando o linear, tornando a pintura puramente cor, mas também signo linguístico, espaço de citação, etc...” (Reis, 2006) Assim, encontramos, hoje, inúmeras possibilidades para a cor: “Color is a subject that can be studied for a lifetime and still maintain its magic.”²⁰² (Zelanski, 2009: 7).



Fig. 79 – Jessica Stockholder, *Bow Tied in the Middle*, 1966. Dimensões variáveis.

²⁰² A cor é um assunto que pode ser estudado por toda a vida e ainda manter a sua magia.

Parte II
Três casos de estudo:
Pedro Calapez,
José Bechara
e Herzog & de Meuron

1. Pedro Calapez – a convocação do olhar

Os olhos não se cansam de ver,
nem os ouvidos de ouvir.²⁰³

É possível singularizar e evidenciar algumas questões fulcrais que caracterizam o trabalho de Pedro Calapez sem que nenhuma se sobreponha à outra, estando cada especificidade ao serviço de uma ideia do trabalho como a soma de tudo o que se vai fazendo e experimentando, mesmo que esse caminho seja composto e fortalecido por fraturas, desvios e pausas. São questões que alicerçam o seu trabalho, que o definem como artista e orientam a sua pesquisa e processo criativo: o interesse pelo ato de olhar e pela manipulação da imaginação e da envolvimento do espectador; a importância do ato de fazer e do trabalho contínuo, valorizando os mecanismos usados fisicamente para concretizar esse fazer; o uso do desenho como prática fundadora e central; a constante procura de renovação das possibilidades da pintura, vendo-a como algo que permanece em contínuo estado de autorregeneração e renovação de si própria; a evocação da paisagem e da arquitetura; e, finalmente, o convite à fruição da plasticidade da cor, da sua sensualidade e provocação sensorial, dos complexos e fascinantes jogos provenientes do potencial transformador das relações cromáticas.

Atentando ao modo como outros procuram definir o seu trabalho, para Mariano Navarro (2008), nada se pode dizer sobre Pedro Calapez se se ignorar a sua obsessão pelo olhar e suas implicações, sendo um interesse fundamental do artista essa submissão do ato de olhar ao escrutínio, assim como nada se pode dizer sobre Pedro Calapez se se minimizar a sua capacidade como colorista. Por outro lado, para Emília Ferreira (2008), podemos afirmar de modo praticamente inequívoco que o espaço é a grande questão de todo o trabalho de Pedro Calapez. Para Helena de Freitas (2004) foi o próprio artista que, no ano de 1992, nos deu a chave para o entendimento do seu trabalho:

(...) não há imagem para que olhe que não desmonte mentalmente para situações que me interessem e possa vir a explorar (...) a memória que tenho de muitas pinturas não é feita pelos seus autores ou pelos temas representados mas sim por esses pequenos pormenores que me fazem funcionar como pintor. (Calapez, 1992, *apud* Freitas, 2004: 15)

De qualquer modo, é evidente que é a cor o elemento primordial que começa por justificar a importância da sua obra para este trabalho mesmo antes de se aprofundar o conhecimento de qualquer outra valência da sua produção. É esse “profuso e desconcertante uso da cor”²⁰⁴ que constitui, certamente, a especificidade da sua obra que, de modo mais imediato, direto e consensual confere ao trabalho de Calapez um grau de inevitabilidade e necessidade de abordagem quando se pretende falar sobre a cor. A escolha é, efetivamente, inequívoca e obrigatória, querendo-se olhar para a cor no contexto das práticas artísticas contemporâneas. Pedro Calapez é, talvez, o artista

²⁰³ CALAPEZ, Pedro (1985) in catálogo *Diferença/Diálogo*, Galeria Diferença, Lisboa. In CALAPEZ, Pedro (2002), *Textos*, Lisboa-Cáceres: Galeria Bores & Mallo, p. 297.

²⁰⁴ Press release da exposição *Criss Cross* na Galeria Presença, 20 de abril a 31 de julho de 2013, in <http://www.galeriapresenca.pt/> [acedido em 17-01-2015]

português que usa a cor de modo mais arrojado, assumido, claramente relevante para a sua prática, sem o ainda frequente pudor consequente de um legado histórico de cromofobia, tal como definido por David Batchelor (2000).

Confrontado com esse alegado medo de uma contaminação ou corrupção por uma coisa que parece incognoscível, Calapez responde que “a cor tem que ser quando tem que ser”²⁰⁵, deixando perceber que pouco pensa sobre isso. De facto, porquê pensar sobre isso se a cor tem de ser? A cor tem de ser, a linha tem de ser, o modo como ambas se articulam é um ponto muito particular do trabalho do artista: a subtileza do desenho articula-se com a vibração cromática, por vezes um deles desaparece, deixando o outro permeabilizar os nossos sentidos de modo pleno. A dada altura, presenciamos uma relação da pintura consigo mesma, cor em cima de cor, cor através de cor, cor ao lado de cor, o espaço entre elas.

Há a possibilidade de dizermos que o seu trabalho não trata de cor, mas sim de desenho. No entanto, este raramente se dissocia da primeira. Existe uma espécie de ausência de distinção qualitativa entre desenho e cor, sendo que um e outro podem sobrepor-se, complementar-se, anular-se ou alternar-se, num diálogo permanente. Se a cor vencer, ela dialoga na mesma com o desenho do recorte do seu suporte, por exemplo. Este, o desenho, é prática fundadora e um meio para pensar o espaço, mas nunca há uma opção definitiva de trabalhar com o desenho ou trabalhar com a pintura. As pinturas que Calapez faz num determinado ano podem ter diversos pontos de contacto com os desenhos que fez muitos anos antes, interstícios que caracterizam a sua obra: a existência de pontos de ligação entre obras distanciadas pelo tempo. Esta realidade é perceptível quando se consulta o *website* do autor²⁰⁶. É curioso verificar que as imagens dos diferentes trabalhos não estão agrupadas por anos, mas sim por especificidades do trabalho que permitem nomear esse grupo e apresentar diferentes abordagens de um mesmo ponto de partida, distanciadas pelo tempo mas aproximadas pelo resultado. Assim, encontramos grupos de trabalhos como *challenging landscape*, onde se enquadram obras em acrílico sobre tela (*horizonte sobreposto #02*, 2011), acrílico sobre madeira (*horizonte baixo*, 2012), aguarelas ou acrílico sobre tijolos (*acid*, 2011), que tanto datam de 2003 como de 2011. O ponto de contacto entre eles e a razão pela qual estão agrupados no *website* parece ser o tratamento específico dado à cor, o modo como os trabalhos são compostos por manchas largas de cores fortes que se sobrepõem e contaminam, o gesto vigoroso com a espátula como modo de desenhar e compor, criando uma total abstração. As camadas de tinta definem, aqui, o espaço pictórico. Já em *molded space* agrupa-se um conjunto de trabalhos realizados entre 2010 e 2012, em acrílico sobre painéis de alumínio. Há painéis pequenos e lisos (*dobrado #1*, 2012), painéis de grande formato (*bunker aaa*, 2012), painéis moldados e tornados curvos, que se tentam escapar da parede (*flutuante #05*, 2010), painéis preenchidos com cores efusivas e vibrantes (*barreira #a*, 2012) e painéis dominados pelo preto (*barreira #b*, 2012). Neste caso, o denominador comum a todos os trabalhos reside no suporte e nas diferentes possibilidades que o mesmo fornece. Ao longo dos anos, Calapez explorou diferentes estruturas não uniformes como suporte para a pintura, estruturas cujos limites podem ser distorcidos, deformados ou recortados de diferentes modos: o suporte pode ser de diferentes materiais, como a tela, o azulejo, o alumínio, a madeira ou o tijolo, de diferentes formas e tamanhos, pode ser recortado, encurvado, fragmentado ou disposto com diferentes profundidades em relação à parede. Em *discussing surface depth*, precisamente, esse suporte

²⁰⁵ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

²⁰⁶ www.calapez.com

afasta-se da parede e faz parte de um conjunto que origina uma grande pintura que quer ser escultura ou arquitetura, convidando o espectador a um claro envolvimento físico e a uma percepção espacial da pintura que transcende os seus convencionais limites. Há trabalhos de 2004 a 2007 e, neste período, pode haver variações nos formatos das peças, no modo de expor, nas cores. Em todos estes casos, é essencial o conhecimento e entendimento do modo como a pintura flui e se comporta em diferentes suportes e materiais. No fundo, o que se faz depois é enriquecido com o que se fez antes. Em todos os casos, Calapez vai renovando as possibilidades do seu processo criativo, enaltecendo momentos passados ou utilizando-os como uma importante experiência adquirida, sem, contudo, repetir-se ou dizer o que já foi dito:

No “fazer-se” cada nova pintura nada tem a ver com as que a precederam, ou por outro lado, tem a ver com tudo o que a precedeu. Quando acabada, as relações serão ou não evidentes. (Calapez, 1985 in Calapez, 2002: 296)



Fig. 80 – Pedro Calapez, *inc #01*, 2006. Conjunto de 22 painéis de alumínio pintados a acrílico. 194x321.5x44.5cm.

O desenho e a pintura atravessam todos os momentos da progressão de Pedro Calapez, podendo ser alternados, sobrepostos, contaminados ou evidenciados momentaneamente em detrimento do outro, sem, contudo, se anularem.

Tal como afirmou João Pinharanda, a propósito da exposição *O burel da cortina antepara o céu opaco* (abril-maio 2014), o desenho e a pintura são levados a extremos na obra de Calapez, desde o contínuo gesto de riscar que se torna mancha negra, ao excesso de cor e forte matéria física, sendo que tudo é alcançado com recurso a um vocabulário que podemos reduzir ao essencial e equilibrar sempre em dois polos:

“(…) o gesto, em risco obsessivo e sobreposto (nos desenhos) ou em larguíssimas pinceladas, espatulagens, barramentos (na pintura); a textura e o volume (nas pinturas) ou a sua ausência (nos desenhos digitalmente impressos); o recorte regular dos suportes das peças (no caso dos polígonos aqui apresentados) ou a sua mais indisciplinada irregularidade (no caso da maioria das suas peças de pintura, aqui ausentes); o material desses suportes, resistente (metal para as pinturas) ou frágil (papel para os desenhos); e, finalmente (ou, para que conste, em primeiro lugar), o domínio da cor a par do domínio do preto e branco.” (Pinharanda, 2014)

Portanto, do desenho para a pintura ou da pintura para o desenho, o equilíbrio entre duas possibilidades que se intercalam, se opõem, se enfatizam ou se complementam pode resumir-se a esse percurso entre a linha e a cor, o recorte e a mancha, o píxel e a textura, a cor vibrante ou uma pausa para o preto e branco, a forma regular ou o disforme, o positivo e o negativo. Entre simetrias e antíteses, reafirmações e opostos, trabalho continuado e pausas, Calapez experimenta e faz.

Não é importante, assim, definir se a obra de Pedro Calapez é pintura, escultura, desenho, instalação ou arquitetura, muito menos importante é dizer se no seu trabalho é a linha ou a cor que assume mais protagonismo. O que acontece é que o artista, para colocar as suas questões, liga as especificidades da pintura, do desenho e da escultura, dando o salto para a arquitetura em diversas derivações tridimensionais do objeto e como modo de questionar os limites da obra e do espaço. E, para Calapez, um dos privilégios que a obra tem é, depois de estar feita, lhe dizer: eu sou isto mas também sou outra coisa, ou posso ser outra coisa.

É evidente que, hoje, torna-se inútil guardar os objetos em gavetas estanques e não permitir que lhes possamos chamar outra coisa. Outra coisa que nos parece bem chamar, a nós, observadores, outra coisa para além daquilo que o artista chamou ou outra coisa para além daquilo que existe. Entre os trabalhos de parede, os trabalhos que querem sair da parede mas ficam presos à sua condição e não a conseguem abandonar, os trabalhos de chão e os contentores enquanto objetos híbridos, Calapez diversifica a sua prática e pode enquadrá-la ou designá-la de diferentes modos. Quando o artista foi confrontado com a questão: *até que ponto não estaremos, sempre e primordialmente, mediante pintura*, respondeu que essa já não é uma discussão que lhe interessa.²⁰⁷

Podemos refletir se a cor poderá ter esse papel de tornar pintura os objetos onde se evidencia ou se esse é um vício do olhar de quem observa, como se uma escultura com as cores de Pedro Calapez só pudesse ser vista como pintura. Podemos pensar se, com efeito, a cor tem essa capacidade de permeabilizar qualquer objeto artístico de uma qualidade pictórica, de *um ser pintura*. Ou se isso apenas acontece quando há um modo específico e especial de usar a cor, como o de Pedro Calapez. Entendo que é difícil dissociar qualquer obra dele *do ser pintura* ou *parecer pintura*, independentemente dos caminhos usados para dar forma a uma ideia. Isso poderia dever-se, essencialmente, à cor, mas penso que se deve a uma permeabilização do pensamento pictórico em tudo o que faz, ao facto de a pintura amarrar em si todas as pontas que fogem ao seu campo, mas que a ele regressam, sempre.

Em todo o caso, sabemos que a intertextualidade é indissociável da produção humana e inerente à linguagem. Fazemos, criamos, inventamos e recriamos a partir daquilo que conhecemos, da nossa relação com o mundo, trabalhando, por isso, a partir daquilo que já foi feito, a partir do que nós próprios já fizemos. O diálogo entre textos

²⁰⁷ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

surge como caminho para que a obra, o texto, não se esgote em si mesmo, mas cresça na sua relação de comunicação com outras produções, naquilo que acrescenta ou que retira, naquilo que dissolve ou contesta, numa dinâmica de constante citação, apropriação e transformação do que já existe. Um discurso é, deste modo, composto por toda uma série de outros discursos. Nesta perspetiva, intervimos sempre em algo que já existe: falamos, discutimos e escrevemos sobre o que lemos, escrevemos sobre textos, escrevemos sobre imagens, pintamos sobre pinturas, sobre palavras, pintamos com palavras.

Nos dias de hoje, os caminhos da experimentação em arte são continuamente informados da história dos momentos e percursos de ruptura que os precederam. Novos projectos apropriam-se de projectos anteriores, revisitando-os criticamente, fora do contexto e da pretensão de vanguarda que os caracterizavam. O exercício da referência ou da citação deixou de ser incompatível com a experiência do novo, o conhecimento aprofundado de projectos artísticos das últimas três décadas representa uma contextualização necessária para a reformulação dos caminhos possíveis do presente. (Fernandes, 1997)

Pedro Calapez enquadra toda a sua produção neste contexto de intertextualidade, de apropriação e de anulamento de fronteiras entre distintos modos de expressão, numa lógica de interpretação do mundo através da sua transformação. Há, aqui, a consciência das principais influências e legados que ampliam a nossa realidade ao convergir realidades com proveniências diferentes. Efetivamente, como ponto de partida para a construção da sua gramática pessoal, Pedro Calapez afirma a importância da história da arte e de artistas como Giotto, em particular pelo seu tratamento espacial, ou Fra Angelico, pelo papel que o espaço tem na pintura. É conhecida essa sua utilização de modelos da história da arte, apropriando-se de “paisagens ou objectos, que acaba por transformar por simplificação, esvaziamento ou distorção.” (Freitas, 2004: 14), apresentando-nos, assim, e nas palavras de João Pinharanda, *uma pintura culta*. A série de desenhos a pastel que fez a partir de Giotto e Fra Angelico (ciclo de San Marco), por exemplo, já representava estruturas arquitetónicas e uma marcação dos espaços com linhas, algo que viria a contaminar pinturas posteriores do artista. Há, portanto, um gosto pela citação e pela apropriação, ao qual o artista junta, por exemplo, imagens do quotidiano. Para Mariano Navarro, um dos aspetos que singulariza o trabalho de Pedro Calapez reside na confluência entre disciplina tradicional e subversão dos seus meios. É isto o que acontece, por exemplo, no projeto que o artista elaborou para a porta principal (a Porta de Cristo) e os painéis superiores laterais do Santuário de Fátima, com o tema dos mistérios do Rosário. Calapez apresentou desenhos que fazem uma evidente e assumida referência a pinturas e desenhos de artistas incontornáveis da história da arte como Giotto, Fra Angélico, Simone Martini, Masaccio ou Mantegna. O trabalho de investigação para a elaboração do projeto passou, precisamente, pelo entendimento de como diferentes artistas em diferentes épocas tinham abordado o mesmo tema. Um outro exemplo deste modo de trabalhar reside em *Memória Involuntária*, título que o artista deu, em 1996, ao projeto consequente de um convite feito pelo Museu do Chiado, em que partiu dos desenhos a pastel de Sousa Pinto, pintor naturalista, realizados entre 1910 e 1938. Segundo Helena de Freitas (2004: 19), a aproximação de Calapez a estes desenhos estabelece-se em três tempos distintos: “a cópia, a deriva e a encenação de uma nova regra.” Se, numa fase inicial, o artista faz o exercício da cópia para uma série de desenhos que não chega a expor, posteriormente articula-os num novo contexto, transformando o sentido e a escala, relevando pormenores, fragmentos.

Mais uma vez, Calapez subverte os meios, partindo da disciplina tradicional, tal como sugere Mariano Navarro. Trata-se de um processo de aproveitamento de uma experiência individual que mantemos com os objetos, com as imagens e com a história, valorizando-os, embora ressaltando a nossa própria interpretação: “De facto, nestas situações de diálogo não há nenhuma ideia de apropriação, mas de procura de um interstício.”²⁰⁸

O mesmo exercício de olhar para a história como ponto de partida, mesmo que para a subverter, aconteceu durante a preparação da sua exposição *Campo de Sombras*, apresentada em 1997 na Fundació Pilar i Joan Miró em Maiorca. Calapez tinha vencido o prémio de desenho dessa fundação em 1994 e, em 1995, teve a oportunidade de visitar os dois *ateliers* de Joan Miró, onde ficou impressionado com uma pequena sala que Miró utilizava para meditar e para ler, dentro da casa maiorquina Son Boter, junto à qual havia um pequeno anexo onde o artista ficava a admirar as sombras projetadas numa parede. Essa casa, uma antiga quinta datada de finais do século XVIII, ficava perto de Son Abrines, onde se encontrava o primeiro estúdio de Miró, desenhado pelo arquiteto catalão, também seu amigo, Josep Lluís Sert, em 1956. Miró comprou a casa Son Boter em 1959 devido a essa proximidade, para poder produzir esculturas e pinturas de grande escala, mas também como resultado de um fascínio pela casa e pela sua história. Fez dela um retiro onde o artista criou um ambiente de maior intimidade, enriquecido por objetos de diferentes proveniências: postais, desenhos de crianças, o retrato da mãe, o do pai, dois outros de Picasso e de Joan Prats, bem como os seus desenhos a carvão. Era um local afetivo e de refúgio, o sítio que Miró escolhia para descansar e refletir. Já no estúdio desenhado por Lluís Sert, Calapez encontrou objetos que podiam perfeitamente ter servido de referência para o imaginário de Miró. Depois desta experiência e deste contacto com uma quase presença do artista espanhol naqueles espaços, Calapez imaginou-se a si mesmo a desenhar. Pensou no que desenharia se tomasse como ponto de partida estas experiências prévias, para além do conhecimento do trabalho de Miró, e que imagens estariam presas àqueles objetos. Essas imagens surgiram a Pedro Calapez como sombras. Com este ponto de partida, o artista realizou para a exposição *Campo de Sombras* uma série de desenhos a óleo sobre papel com espessas linhas vermelhas a evocar os contornos de algumas destas imagens e desenhos presentes na parede de Miró. Calapez partiu de recortes de jornais e restos de imagens que Miró encontrava e que estavam na parede deste estúdio. Curioso é constatar que Miró havia usado esses mesmos pontos de partida para desenhar, sendo que a ligação de Calapez a Miró, neste trabalho, manifestou-se na relação partilhada com essas imagens preexistentes. O mesmo ponto de partida serviu para uma série de vinte e quatro pinturas de diferentes tamanhos e profundidades, feitas com camadas espessas de *alkyd* sobre madeira, sobre as quais o desenho era sulcado na tinta fresca. Estes desenhos, segundo Calapez, partiram das memórias de Miró, mais do que dos seus desenhos. Segundo João Sousa Cardoso (1999), nesta exposição “sente-se uma clara mudança de direção na abordagem da pintura, na abertura de novas perspetivas à problematização da sua obra”. Para Alexandre Melo, “o primeiro ensinamento colhido por Calapez na lição de Miró, foi a aprendizagem da liberdade que lhe permitiu abdicar de qualquer critério formal ou temático determinado para a seleção dos pontos de partida de uma série de trabalhos.”²⁰⁹ Pedro Calapez confirmou que, para esta exposição, teve liberdade total,

²⁰⁸ Pedro Calapez em entrevista a Delfim Sardo em setembro de 1996, publicada no Catálogo *Obras Escolhidas 1992/2004*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian, p. 215.

²⁰⁹ Alexandre Melo citado por João Sousa Cardoso em entrevista a Pedro Calapez, 1999. In *Pedro*

apesar dessa vontade e necessidade de manter uma relação com Miró baseada num ponto de partida comum aos dois artistas.

Num outro trabalho, *Pensando em Matisse*, Calapez evidencia não só o seu fascínio pelo pintor, como pelo seu processo de análise das opções que vão surgindo e de reajustamento das escolhas e caminhos seguintes. Segundo Emília Ferreira, Calapez vai buscar influências dos mestres antigos apenas nos elementos espaciais do seu trabalho, não havendo presenças humanas e criando um espaço não mimético onde o espectador se confronta com o silêncio, a liberdade e uma apropriação própria desses lugares. É isto que acontece também em *aquático (pensando em Monet)*, um conjunto de 24 painéis de alumínio pintados a acrílico, de 2003.

Piranesi é um outro exemplo paradigmático que Calapez usa para estabelecer um diálogo, sendo que os edifícios em ruínas que Piranesi desenhou foram, para Calapez, a primeira fonte de fascínio pelo seu trabalho. Segundo Pedro Calapez, em entrevista a Delfim Sardo (1996), os trabalhos com utilização de obras de Piranesi procuram ver as imagens e representá-las outra vez: “No caso de Piranesi, para além de uma metodologia de representação da paisagem na natureza (...), há ainda a passagem a gravura, num processo de inversão”.

Enquadrado, ainda, nesta aproximação de Pedro Calapez à história da arte como ponto de partida para muitos trabalhos, está o seu fascínio pelos *studiolos*, como é o caso do *studiolo* de Francisco I no Palazzo Vecchio, em Florença, com um envolvimento que parece ser transposto para algumas estratégias de pensamento espacial existentes na sua obra. Estas estratégias tornam-se evidentes, por exemplo, em *azulvermelho*, instalação de 1982 que Pedro Calapez fez com Ana Léon na Galeria Diferença em Lisboa, criando um espaço totalmente ocupado pela pintura, em que se convida o espectador a entrar. O azul e o vermelho envolvem, de modo completo e absorvente, quem entra nesta espécie de pintura tridimensional onde se pode, efetivamente, entrar. Há, por isso, a criação de um cenário, a preocupação com o espaço envolvente, o espaço onde vivemos e nos movimentamos. É aqui que o artista compara estes cenários criados com um *studiolo* ou um *cabinet d’amateur*, dispositivos de representação do espaço que fascinam Calapez. Espaços que tanto podem ser esconderijos, laboratórios ou cabines de curiosidades. Os *studioli* eram “salas privadas de um sábio ou príncipe, nos tempos da Renascença. Uma pequena sala na qual o seu proprietário costumava ler, escrever, pensar e pesquisar. O *studiolo* era ao mesmo tempo biblioteca, sala de coleção e tesouraria.” (Bergmann, 1998: 17).

Podemos, ainda, encontrar aproximações entre *azulvermelho*, a instalação de Pedro Calapez e Ana Léon, e a *Proun Room* de El Lissitzky (1923), uma real e autêntica espacialização da pintura suprematista desse artista e a transposição efetiva das suas geometrias puramente planas para o espaço real. Em ambos os casos, *azulvermelho* e *Proun Room*, a pintura ocupa a arquitetura e esta transforma-se numa pintura experimentável.

Em 1992, Calapez escreveu sobre a sua coleção de imagens, um banco de dados proveniente de livros com reproduções, postais ou fotografias, “imprescindível auxiliar de memória e elemento provocador” (Calapez, 1992 in Calapez, 2002: 318). Afirmou que, se houve alturas em que a pintura bizantina e os primitivos italianos haviam sido determinantes para muitas das suas pinturas e desenhos, é a pintura italiana de diferentes épocas a que tem sido alvo preferencial dos seus “saques”. Nas

suas palavras, já citadas acima: “não há imagem para que olhe que não desmonte mentalmente para encontrar situações que me interessem e possa vir a explorar.”



Fig. 81 – *azulvermelho*, intervenção de Pedro Calapez e Ana León na Galeria Diferença, Lisboa, 1982.

Este é um interessante diálogo que o artista faz a partir de um determinado legado, com o passado, a tradição, as memórias e, mais do que isso, a experiência individual que ele próprio associa a cada história, ao quotidiano, às leituras e à relação pessoal com as imagens:

O repensar movimentos anteriores nem sempre se traduz na forma de uma nova atitude e eu acredito que, qualquer que seja o trabalho que se faz, ele se relaciona sempre com tudo o que lhe é anterior: a arte só o é na medida em que se relaciona com a História da Arte. A maneira como cada um pega nos dados anteriores, os transforma e desenvolve é o ato artístico de cada um.²¹⁰

²¹⁰ Pedro Calapez em entrevista a João Sousa Cardoso, abril de 1999, publicada no nº 4 da revista *desvio* 256, in *Catálogo Obras Escolhidas 1992/2004*, *Op. cit.*, p. 219.



Fig. 82 - Pedro Calapez, *Campo de Sombras – Muro #02*, 1996. 24 painéis em madeira pintados a alkyd. 336x610 cm.

Muito desta ideia de apropriação e reconhecimento da importância da história da arte tem também que ver com a postura que Pedro Calapez e um determinado grupo de artistas, com quem se relacionava nos anos 1980, mantinham. Havia uma vontade de assimilar as fontes, de ver muito, de usar aquilo a que se tinha acesso. Experimentavam-se coisas diferentes e não havia uma preocupação com a fundamentação teórica de tudo ou mesmo com a crítica, tal como afirmou Calapez em entrevista a João Sousa Cardoso (1999). Interessava expor o que de melhor se fazia da melhor maneira possível. Foi neste contexto que Pedro Calapez participou na exposição *Arquipélago*, realizada na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1985, umas das mais marcantes do início da sua carreira e onde expôs com os artistas José Pedro Croft, Ana Léon, Pedro Cabrita Reis, Rosa Carvalho e Rui Sanches. O grupo ficaria associado ao nome *Arquipélago*, sem, no entanto, se poder dizer que se tratava, efetivamente, de um grupo. Aliás, não se tratava aqui da existência de programas conceptuais, manifestos ou ideologias comuns a todos, apesar de outras iniciativas coletivas terem antecipado esta última importante exposição do grupo. Tinham sido colegas de escola, começaram a expor juntos e procuravam as melhores formas de mostrar o trabalho de todos, movidos pela vontade de fazer. Partilhavam, ainda, o interesse pelo trabalho de outros artistas de gerações anteriores, como Álvaro Lapa, Ernesto de Sousa ou Noronha da Costa.

Em relação à exposição de 1985 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, a singularidade do trabalho de cada um evidenciava-se, havendo posteriormente uma ocupação do espaço potenciada pelo diálogo entre as propostas de cada um. Foi, sem dúvida, uma exposição estruturante para o percurso de Pedro Calapez, a partir da qual procurou novas possibilidades para o seu trabalho e viu-o progressivamente mais reconhecido.



Fig. 83 – Vista da exposição *Arquipélago*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1985.

Nessa altura Calapez também se interessava pelos pré-renascentistas e por estruturas clássicas da arquitetura. Assumiu um fascínio pelo vídeo e por artistas que trabalham o vídeo com o tempo da pintura, como Bill Viola, de quem Calapez disse entender algumas das suas instalações-vídeo como autênticas pinturas com movimento. No campo da cor, há referências incontornáveis para Calapez, tal como veremos mais à frente, como Chevreul ou Corbusier, Theo van Doesburg, os *Colourfield painters* ou Richter, um dos primeiros artistas que surpreendeu Calapez quando surgiu com os seus trabalhos de amostras de cor. Já a admiração por Sol LeWitt é inquestionável, “não pelo lado conceptual ou pelos resultados minimais de algumas das suas séries mas porque ao encontrar determinadas estruturas, certas lógicas e sistemas podem deixar de ser estáveis, podem ser perturbadas, podem não se corresponder.”²¹¹ No entanto, sendo o fio condutor sempre estruturante, mesmo que sujeito à aleatoriedade, essa é uma especificidade que interessa a Pedro Calapez.

Por outro lado, ou para além destas influências, Pedro Calapez vai construindo e amplificando uma base de dados e imagens que assumem um papel fulcral na criação de pontos de partida e de começos. Trata-se de um atlas visual que o artista vai utilizando e reutilizando, apropriando-se de imagens diversas e com distintas proveniências. Nesse banco de dados residem, também, as influências da pintura de outros pintores, que podem ou não ser pontos de partida. As fontes deste banco de imagens podem, por exemplo, ser clássicas, da banda desenhada ou do quotidiano. Depois de as ter e de se apropriar delas, Calapez reconfigura, desdobra, explora novas possibilidades, amplia soluções.

A manipulação de imagens digitais surge, para Calapez, como modo de potenciar a criatividade de uma forma simples e mais imediata, experimentando. Entre a vontade de fazer e o seu resultado passa pouco tempo, o que permite uma experimentação mais rápida e imediata, algo que não acontece na prática da pintura, no tempo que necessariamente existe entre diferentes camadas, na gestão do acidente. É através

²¹¹ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

destes processos digitais que Calapez usa o gesto da repetição, experimentando as potencialidades das intenções originais.

No caso da exposição *O burel da cortina antepara o céu opaco*, que o artista apresentou na Appleton Square em maio de 2014, a obra *Cortina* foi dimensionada para preencher uma parede inteira da sala de exposições. Para a produzir, Calapez partiu de um desenho realizado no computador e, através de processos de repetição, sobreposição, inversão e subversão, e posterior disposição dos desenhos numa grelha previamente definida, surgiu um desenho, como um mural, com uma componente cenográfica.

Esta peça, que nos remete para a cortina de que o título fala, é também ecrã sobre ecrã, varanda sobre o infinito, e finalmente, repetição entrópica do mesmo até ao diferente. (Soares de Oliveira, 2014)

O uso do computador é, aqui, uma ferramenta de trabalho essencial. Para o artista, uma outra vantagem desse uso reside na possibilidade de guardar todos os processos intermédios do trabalho à volta de uma imagem. Se fizermos a sobreposição, pintando, de uma mancha na outra, a que estava por baixo deixa de existir ou modifica-se. Através do trabalho digital é possível guardar e analisar os processos intermédios, o que pode ser muito enriquecedor para a gestão de opções, escolhas, associações e interligações. O próprio Calapez refere²¹² que isso é já o que Matisse fazia quando, nos seus papéis colados, tirava sequências de fotografias à medida que ia mexendo nos recortes e pondo-os na parede.

Uma história curiosa em relação à obra *Cortina* é a de que o artista montou o desenho na parede da sala de exposições, para a qual havia sido destinado e dimensionado previamente, e não gostou do resultado. Depois da inauguração, foi mudá-lo. Mudou porque sabia o que queria, tinha consciência do que não lhe agradava e teve oportunidade de o fazer.²¹³ Usou o computador para experimentar novas possibilidades.

Isto levanta questões relacionadas com a determinação do momento em que o trabalho está acabado. Naturalmente, muito depois de darmos um trabalho como acabado e o mostrarmos, podemos confrontar-nos com a necessidade de o mudarmos, um evidente resultado do nosso acumular de experiências e da importância do distanciamento, principalmente aquele que deriva da passagem do tempo. Calapez assume que pode ter essa vontade de mudar um trabalho, mas muitas vezes o que acontece é que, depois de o fazer, o resultado é tão válido como aquilo que havia antes de intervir. São duas possibilidades distanciadas pelo tempo.

No caso dessa história envolvendo a alteração da obra *Cortina*, cada desenho que compunha a peça era abstrato, mas o conjunto de todos os desenhos criava uma representação. A união dos desenhos criou, efetivamente, um desenho que não partiu de nada, apenas surgiu como resultado da junção de vários “nadas”. Há aqui uma analogia ao conceito do píxel e às ferramentas digitais, que mantêm uma relevância significativa no processo de trabalho do artista. Os desenhos, que foram inicialmente realizados no computador, foram sendo alterados por processos de sobreposição, repetição, inversão, colocação em espelho, jogos de simetrias. No fundo, tudo isto é igualmente experimentado através da pintura e do desenho em suportes físicos, através de camadas de tinta, jogos cromáticos, variação de formatos e dimensões dos

²¹² Pedro Calapez no vídeo sobre a exposição *Desordem Comum*, Galeria Miguel Nabinho, 2011. In <https://www.youtube.com/watch?v=Z6i6eswcFvU> [acedido em 15-12-2014]

²¹³ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

suportes. Mas, no caso do computador, a experimentação pode ser mais imediata e os momentos de transição, os processos intermédios, podem ser mais facilmente registados e gravados. No entanto, a consequência da surpresa mediante o trabalho exposto no espaço físico aconteceu como quando um artista transfere determinada pintura do *atelier* para um outro espaço e é surpreendido pela interação do próprio trabalho com as condições externas, com questões de luz e cor, com a relação de uns trabalhos com os outros e com o espaço envolvente. Mesmo tendo sido trabalhados no computador, quando colocados em conjunto, enfatizando a ideia de mural e de algo cenográfico, Calapez confrontou-se com a imagem total de algo que fazia lembrar arcadas góticas, o que não queria. Por isso criou novas assimetrias através do computador. O artista foi, efetivamente, surpreendido pelo seu próprio trabalho.

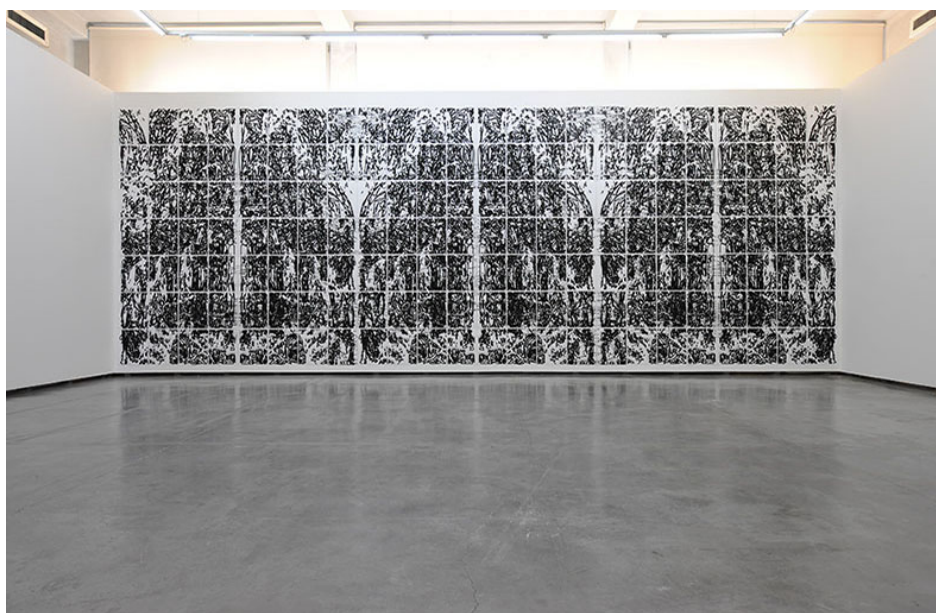


Fig. 84 – Pedro Calapez, *Cortina*, 2014. Vista da exposição *o burel da cortina antepara o céu opaco*, abril de 2014, Appleton Square, Lisboa.

A possibilidade de alternar entre distintos modos de trabalhar – seja entre os exercícios no computador e as pinceladas impulsivas num suporte de grandes dimensões, entre o riscar incansável do desenho e a preparação de fundos de cor, entre o fazer e o ficar a ver, esperando, refazendo – manifesta-se no próprio modo como o *atelier* de Pedro Calapez está organizado. O espaço do artista corresponde às suas próprias medidas, necessidades e vontades. É um espaço apenas dele e entrar nesse ambiente e nessa envolvimento é quase uma oportunidade de vermos as coisas pelos seus olhos e entrarmos discretamente na sua mente. Isto porque os espaços do *atelier* de Calapez distribuem-se e sucedem-se em função das necessidades e especificidades do trabalho. Quando se entra no *atelier* do artista, percebe-se de imediato que há uma divisão por áreas de trabalho e salas com funções diferenciadas. O *atelier* não é um *open space*, mas sim um espaço que convida a um percurso por diferentes ambientes que, necessariamente, contam histórias diferentes e constituem, eles mesmos, diferentes contextos para a presença das suas peças. Cada espaço é um diferente habitáculo para a pintura. Há um escritório, local onde Calapez trabalha com o

computador, risca e organiza a informação. Há uma sala para preparar os trabalhos, uma outra onde ele pinta e faz, um armazém e, ainda, uma biblioteca, onde toda a informação sobre o artista está meticulosamente organizada. Depois há uma sala *limpa* que pode ser considerada uma sala de exposições, onde Calapez vai pendurando trabalhos, que depois podem sair e ser substituídos por outros. É um local que nos faz sentir o privilégio de estar nele, pelo convívio próximo e íntimo com obras mais ou menos recentes, entre as diferentes fases e as diferentes experiências, entre datas distanciadas no tempo mas aproximadas pelo modo como se articulam no espaço. Entramos e podemos, efetivamente, ver trabalhos representativos de distintas fases do seu percurso. Alguns, recentes, podem estar ainda a ser *vistos* pelo artista, no sentido de faltar ainda decidir se o trabalho funciona, se está concluído. O mesmo trabalho na sala ao lado, com mais ruído, pode não falar do mesmo modo com o artista. É preciso limpar o olhar.

De resto, entre o experimentar e o concretizar, Calapez faz também uso da escrita e da leitura como complementos importantes da sua prática, por vezes como possibilidades para um começo ou como forma de rematar o trabalho, dando-lhe um nome. Alguns textos ou poemas podem, efetivamente, servir como pontos de partida para títulos dos seus trabalhos. Já o fez com poemas de Fernando Pessoa ou Al Berto. *O burel da cortina antepara o céu opaco*, que deu título à exposição de abril de 2014 na Appleton Square, Lisboa, é uma frase de um poema de Joaquim Manuel Magalhães que Calapez achou adequar-se à peça *Cortina* e à forma como ela parece amparar a sala, para além da importância do binómio opacidade/transparência presente nesse trabalho.

De teor mais ou menos poético, os textos de Calapez podem ser escritos no momento em que está a trabalhar ou pouco tempo depois, raramente antes. São textos que se centram em questões como o envolvimento do olhar, a leitura das distâncias, a cor, o espaço, o fragmento. No livro *Textos* (2002) reúnem-se textos escritos por Calapez ou por outros em catálogos das suas exposições, até ao ano de 2002. Trata-se de uma compilação de textos, sobre Pedro Calapez e o seu trabalho, escritos por João Pinharanda, Alexandre Melo, Manuel Graça Dias, Maria Helena de Freitas, Isabel Vila Nova, Raquel Henriques da Silva, José-Augusto França, Mariano Navarro, Luísa Soares de Oliveira, entre vários outros. Há, ainda, os textos escritos por Calapez, organizados por temas, uma oportunidade que nos é oferecida para entrarmos no seu modo de pensar enquanto pinta e enquanto trabalha. Estes textos são sobre questões tão distintas como a *plenitude*, os *detalhes/pormenores*, *interiores*, *invenções*, *olhos e ouvidos* ou o *plano de trabalho*. É aqui, nesta espécie de diário íntimo do artista, ao qual Calapez deu o nome de *pensar o fazer* [1975-2002], que temos acesso a pensamentos, reflexões e apontamentos que acompanham a sua prática e que dificilmente existiriam se não houvesse esse fazer:

Há duas situações difíceis de conciliar – o pensar e o fazer. Se o “ver” provoca o “pensar” e este flui enquanto os olhos percorrem as imagens, no fazer o pensar ou não funciona ou é “outro”, que não se consegue definir. Há como que duas formas de pensar: aquela simultânea ao aparecimento das manchas e traços na superfície da pintura ou desenho e outra que surge saltitando, em curtos intervalos entre cada dois riscos ou manchas de tinta. (Calapez, 1988 *in* Calapez, 2002: 302)

De qualquer modo, a prática, nas palavras de Pedro Calapez, está centrada num dia a dia de pintura que deixa menos tempo ou espaço para elaborar conceptualmente.

Podendo falar ou escrever sobre o que está a fazer, essas aproximações revelam-se maioritariamente nos títulos das séries de trabalhos, das exposições ou dos trabalhos em si. Os textos que escreve a propósito das exposições derivam, segundo Calapez, de uma necessidade de arrumar determinadas séries de trabalho, mas é interessante perceber que, para o artista, essas reflexões são sempre incompletas na explicação daquilo que se vê e nada provocadoras da sua prática futura. Não é, portanto, a teorização ou a escrita que vão proporcionar a maioria dos desenvolvimentos futuros do seu trabalho. Estes desenvolvimentos, a evolução e o enquadramento dos trabalhos futuros são resultado da prática em si, de um fazer que se reinventa a cada momento desse quotidiano. Assim, para Pedro Calapez, e nas suas palavras, a reflexão teórica só acontece na prática e são raros os momentos em que ele elabora conceptualmente para depois desenvolver a pintura. Quando o faz, a prática envereda por outros caminhos.

Pode ser igualmente relevante colocarmos as questões: É preciso falar sobre a pintura para além dos seus resultados sensoriais, físicos e de percepção? É preciso escrever antes, durante e depois? É preciso falar depois, dar a entender, fornecer significados, possibilidades de interpretação? Falar ou escrever sobre a pintura poderão traduzir-se em modos de prolongar o objeto artístico, acrescentando informação que não existe no seu interior?

Para Pedro Calapez, as pessoas estão sempre à procura de um significado, de uma história, o que por vezes ultrapassa a necessidade desejável: “Precisa-se de ler a legenda para perceber e esquece-se a importância de procurar outros sentidos. (...) Não podemos estar a abrir todos os campos. Quem vê tem que abrir os seus.”²¹⁴

Na verdade, se um artista escreve um texto aprofundado a acompanhar uma obra ou uma exposição, o mais provável é que quem vê se sinta aproximado a esse conjunto de significados fornecido pelo artista, olhando para a obra através dos olhos e da mente do artista. Se alguém se deparar com uma obra e não souber absolutamente nada sobre ela, qual a probabilidade de o processo de procurar sentidos ser, em si mesmo, enriquecedor da obra e da prática do artista? E o que pode acrescentar a palavra que sucede à obra, que se debruça sobre o que ela já é?

Pedro Calapez interessa-se verdadeiramente pelos mecanismos do olhar e pelas inúmeras possibilidades que essa convocação que faz ao espectador provoca. Assim, centra-se mais no fazer do que no ato de falar ou escrever sobre o fazer:

Não me compete estar obrigatoriamente a escrever não sei quantos textos sobre aquilo que me ocorre, porque posso olhar agora para a peça e aparecer-me algo diferente. As pessoas não têm essa ginástica mas é preciso proporcioná-la. Talvez por isso os meus textos tenham por vezes um carácter misterioso ou poético.²¹⁵

O significado dos diferentes modos de ver é, assim, valorizado e enaltecido. Nos textos que escreve, uma das especificidades que Calapez mais refere sobre o seu próprio trabalho é a importância dada ao olhar, manifestando a influência de Walter Benjamin e das reflexões de Lacan sobre o olhar que nos olha. Lacan, que afirma que o olhar pode funcionar como um objeto, fala, no seu *Seminário 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), de um olhar preexistente, uma espécie de olhar exterior ou externo que nos encara, algo que, por sua vez, deriva das

²¹⁴ Pedro Calapez em entrevista à autora, 21-04-2014, Lisboa.

²¹⁵ Pedro Calapez em entrevista à autora, 21-04-2014, Lisboa.

reflexões de Merleau-Ponty sobre o facto de o visível ser resultado do olhar de quem vê:

Lacan argues that not only God but also a sardine tin afloat on the ocean and reflecting the sun are equally capable of suggesting a place from which we are observed by the global gaze. For we must conceive of every source of light that illuminates the world as a point from which the world is visible. Even if a work of art is not exhibited in a museum but outside in nature where no one can see it, it is still on display because it is in the light and therefore catches the gaze (...) ²¹⁶ (Groys, 2003: 411)

Lacan afirma, assim, que todo o mundo visível é igualmente bom e que, se nós vemos apenas a partir de um ponto, a nossa existência é olhada de toda a parte (Lacan, 1988: 73), algo perfeitamente visível no interesse e fascínio de Calapez pelos mecanismos do olhar e pelo modo como a própria obra indica caminhos e desvios para uma percepção muito particular, variável e marcada por uma unicidade que resulta da individualidade e especificidades de cada observador.

Associadas a esse interesse primordial, surgem todas as questões essenciais do trabalho de Pedro Calapez, que o definem: a subtileza do desenho e a vibração cromática. A importância da escolha do material para o suporte, da escolha do formato, da intensidade e dimensão dos gestos, das composições criadas pelas tiras de cor, da interação cromática resultante de um jogo de camadas e transparências, da textura. A sedução dos planos de cor. Os temas da paisagem e da arquitetura, a ausência da figuração humana. Os efeitos óticos intensos, a facilidade em ocupar o espaço, os encontros ou conflitos entre cores próximas. Os painéis de alumínio retangular cobertos com tinta acrílica e marcados por pinceladas de gesto firme e dinâmico, acompanhadas por um jogo cromático singular. O diálogo entre as obras, a conjugação da intenção com as variantes e imprevisibilidade da matéria. O elogio à manualidade e ao fazer. O diálogo de cada trabalho com o seu contexto e envolvimento, com a arquitetura e o espaço. As mudanças de ponto de vista, o saltar de um suporte para o outro, de uma cor para a outra, o vermos o todo ou aproximarmo-nos de um detalhe, contornarmos fisicamente uma mancha de cor feita em objeto pousado no chão ou a querer sair da parede. A fragmentação: a multiplicação de uma unidade que tem a sua própria individualidade e autonomia mas que colabora para um todo, permitindo ao espectador oscilar entre uma visualização mais específica ou uma conceção total. A densidade do pigmento, o diálogo entre cores vizinhas, os espaços vazios entre manchas de cor, o binómio azul-terra, os amarelos vibrantes, o preto. A conflitualidade das cores.

A utilização de diferentes tipos de suporte (papel, tijolos, alumínico plano, dobrado ou recortado, vidro temperado, tela), questionando, alargando, expandindo ou tornando elástica a convencional ideia de quadro, correspondendo à ideia de elasticidade da escultura expandida, referida por Rosalind Krauss (1979). Dependendo do suporte que o artista utiliza, o gesto é necessariamente diferente. Os princípios podem ser os mesmos, as tintas também, mas o gesto adapta-se àquilo que o recebe, desde o

²¹⁶ Lacan argumenta que não só Deus, mas também uma lata de sardinha à tona no oceano e que reflete o sol são igualmente capazes de sugerir um lugar a partir do qual somos olhados pelo olhar global. Porque devemos conceber cada fonte de luz que ilumina o mundo como um ponto a partir do qual o mundo está visível. Mesmo que uma obra de arte não seja exibida num museu, mas fora na natureza, onde ninguém a possa ver, está na mesma em exibição porque está na luz e, portanto, capta o olhar.

formato ao material e ao número de vezes que se poderá repetir esse suporte num contexto expositivo. O uso da série é um modo de produção.

A espátula, seja na tela, no alumínio, no papel ou num tijolo, representa a ação performativa, física e corporal da pintura. A justaposição de pinceladas horizontais e verticais, o intenso contraste visual. O gesto da pintura pode derivar de um desenho prévio, de um estudo digital, de uma fotografia, do próprio desenho do recorte da placa de alumínio, do comportamento e percurso da espátula.

Em todos os casos, com todos os meios, em todas as experiências e diferentes modos de convocar o olhar, sobrevive a pintura:

Sobrevive a pintura. Sobrevive à crise actual, tornando-se objecto de especulação inimaginável, o que não abona ao seu prestígio, mas de que não tem culpa nenhuma. Sobrevive aos atropelos de modismos que se vão detectando com maior ou menor dificuldade. Sobrevive, finalmente, à deriva transdisciplinar que define tanta da produção contemporânea, num conjunto de tiques que não são mais, tanto como na má pintura, do que justificações para um fazer inócuo. (von Hafe Pérez, 2013: 181).

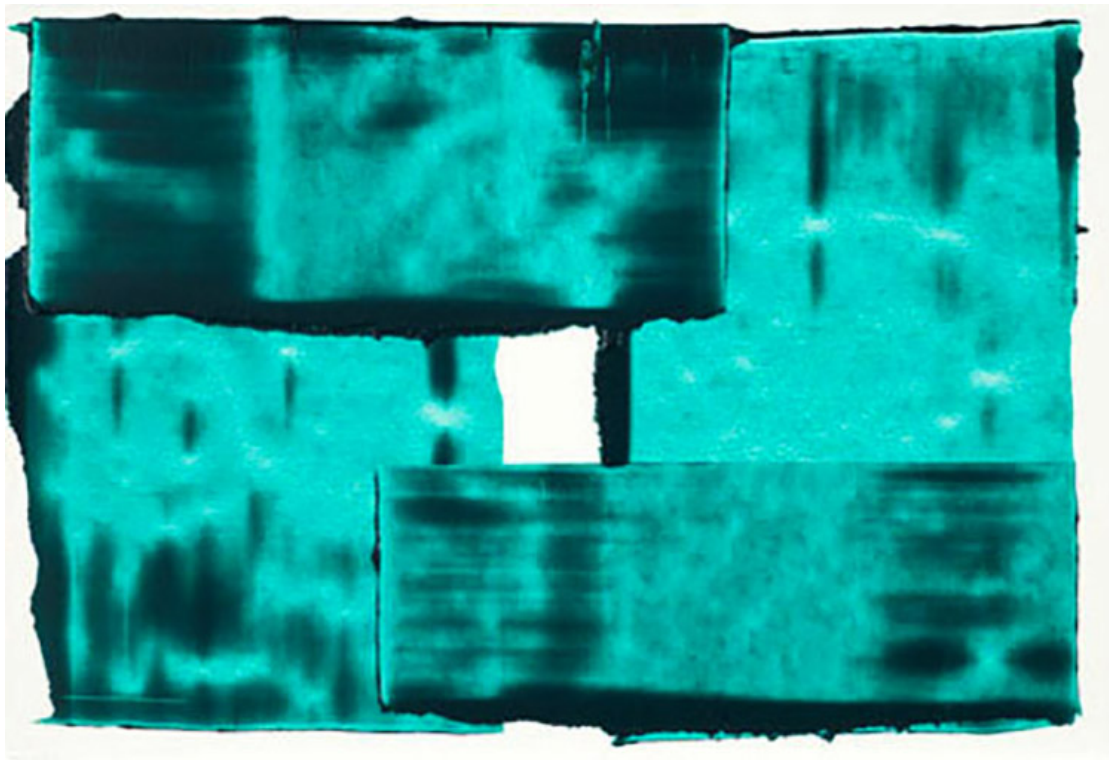


Fig. 85 – Pedro Calapez, *estudo morno #19*, 2011. Acrílico s/ papel. 38x56cm.

*

Pedro Calapez, um dos principais “intérpretes da dissertação contemporânea da pintura”, segundo Mariano Navarro (2005), nasceu em 1953. Mudou-se dos estudos de engenharia civil para as Belas-Artes e, talvez também devido a essa formação inicial, o interesse pela arquitetura, mesmo que imaginária e disfuncional, tornou-se

recorrente no seu trabalho. Como também exerceu a atividade de fotógrafo profissional, essa experiência tornou-se importante para o percurso que viria a desenvolver. Entretanto, fazia desenhos. Riscos negros, riscos fortes, sempre o desenho. Em 1986 deixou a atividade como fotógrafo e passou a dedicar-se em exclusivo à pintura, sendo que os seus bancos de imagens, que podem ser fotografias suas, de outros, imagens da história da arte, da banda desenhada, do quotidiano... são um ponto de partida, o lugar que ele percorre e ao qual regressa repetidamente para começar algo.

Entre 1986 e 1998 foi professor e responsável pelos departamentos de desenho e pintura no Ar.Co, em Lisboa. Gradualmente foi deixando tudo, a fotografia, as aulas, para se dedicar em exclusivo às artes plásticas, ao trabalho no *atelier*.

Começou a participar em exposições nos anos 1970 e a sua primeira exposição individual deu-se em 1982, tendo-se afirmado na década do chamado “regresso à pintura”. Nas palavras de João Sousa Cardoso (1999), o trabalho de Pedro Calapez surge aí como um dos protagonistas do movimento de “retorno à ordem”, na arte portuguesa.

A exposição *Arquipélago*, apresentada na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1985, pode ser vista como um momento chave de afirmação do artista, juntamente com outros da sua geração como José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches, Rosa Carvalho e Ana León. Também a partir dos anos 1980 começou a expor internacionalmente, tendo mostrado o seu trabalho em museus e galerias de enorme relevância e reconhecimento. Participou na Bienal de Veneza em 1986 e na Bienal de São Paulo em 1987 e 1991, recebeu o Prémio União Latina em 1990, o Prémio de Desenho da Fundação Pilar i Joan Miró em 1995, o Prémio EDP em 2001, o Prémio AICA em 2005 e o Prémio Nacional de Arte Gráfico da Real Academia e Bellas Artes em Madrid, pelo livro de artista e edição gráfica que o artista apresentou na exposição *Piso zero*, no Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela), a sua primeira individual numa instituição espanhola.

Realizou também cenografias para espetáculos, um trabalho absorvente que, necessariamente, o desvia da pintura, mas que o artista assume ser uma possibilidade para transportar novidades e novas abordagens para a sua prática. A arquitetura também remete para a cenografia, ou a cenografia para a arquitetura, pelo que tudo serve para um banco de experiências, pesquisas, resultados e imagens que alicerçam e fundamentam toda a sua prática. *Le Travail du Peintre*, realizado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1987, é um exemplo de um trabalho de cenografia que evidencia o cuidado que Pedro Calapez tem com as relações espaciais e como essas preocupações podem ser transpostas para uma efetiva tridimensionalidade, a que é indissociável do espaço real onde as coisas acontecem. Neste trabalho, a pintura torna-se contornável e experimentável pelo modo como se insere no espaço cenográfico e como se articula com todos os outros elementos da peça, desde a música ao espaço. Calapez dispôs diversas pinturas de grandes dimensões, pendurando-as no teto da sala, criando relações espaciais entre a bidimensionalidade da pintura e a sua capacidade de ocupação efetiva de um espaço, transformando-o.

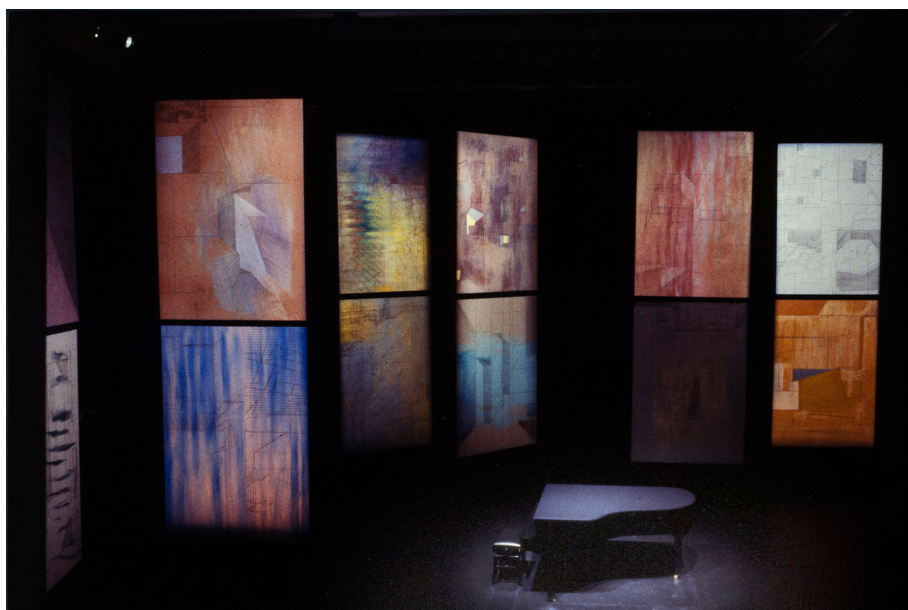


Fig. 86 – Pedro Calapez, *vista do trabalho cenográfico para a peça Le Travail du Peintre*, 1987.

Entretanto, as várias obras públicas que fez traduzem igualmente essa relação estreita com a arquitetura e com o espaço real, aquele que é efetivamente ocupado pelas pessoas. O trabalho com arquitetos acontece em duas vertentes essenciais: há os projetos em que Calapez colabora desde a sua conceção e início, e aqueles em que instala trabalhos seus sobre o desenho da arquitetura, sobre os projetos acabados. Os resultados destas parcerias são necessariamente diferentes, mas em todos os casos Calapez encara a encomenda, onde tem mais ou menos liberdade, como um desafio que acrescenta novidades ao seu percurso.

Em todos os casos, olhamos para o trabalho de Pedro Calapez e vemos uma experiência continuada, simultaneamente mutável e surpreendente, ao nível da cor, do espaço, do desenho e dos materiais, construindo uma ideia de trabalho como a soma de distintos modos de fazer.

1.1. O lugar do desenho

Os desenhos quero-os precisos, rigorosos.
Cada forma será clara na sua delineação,
mas dúbia quanto ao que encerra.²¹⁷

O desenho é central na prática de Pedro Calapez e surge como modo de reflexão, como modo de pensar o espaço, a paisagem, os cenários e a arquitetura. É um território de passagem obrigatória como exercício das possibilidades para a materialização de uma ideia e para desdobrar o pensamento. Pode ser um princípio, mas raramente surge como algo preparatório da pintura. Pode surgir, ele mesmo, na pintura, ou manifestar-se, por exemplo, no recorte do suporte que a recebe.

Se remetermos para a Renascença, sabemos como o desenho era primordial e a linha o princípio dominante na pintura, onde a cor seria apenas adicionada ou aplicada. É nesse contexto que, segundo David Batchelor (2000), a *cromofobia* ganha mais expressão e evidência, sendo que a cor era considerada perigosa, desnecessária, superficial, trivial e ornamental. O mais interessante de verificar na obra de Pedro Calapez é que a linha e a cor convivem de modo equilibrado, complementar, contaminado, sendo que a significação do desenho e o protagonismo da linha não se deixam anular por qualquer intervenção cromática de uma vasta e desconcertante expressividade e impacto.

O desenho pode surgir e manifestar-se de distintos modos: a linha associa-se comumente a um gesto intuitivo e espontâneo. Pode traduzir-se num clássico desenho sobre papel, habitualmente sobre a forma de representações arquitetónicas, do espaço e da paisagem, ou de objetos que preenchem e enchem esses lugares. É o que acontece na série *Trabalhos do Olhar*, de 2000, remetendo para fachadas de edifícios, folhas de árvores, paisagens ou interiores desenhados com linha preta sobre fundo branco ou com linha branca sobre fundo preto. Pode traduzir-se, também, em linhas sulcadas em camadas espessas de cores sobrepostas, como acontece na série *idades contínuas*, de 1993, onde a pintura e o desenho se relacionam como positivo e negativo. As camadas de cor sobrepostas podem, nesses casos, ganhar uma dimensão de fundo, uma vez que a linha sulcada funciona como uma última camada que prende o nosso olhar ao motivo criado. Pode, ainda, traduzir-se no desenho do recorte das peças que servem de suporte à pintura, como acontece em todas as obras da série *cut out*. O recorte das peças de alumínio pode ser mais ou menos regular, por vezes lembrando peças de um *puzzle* que pode ou não ser construído na parede. Há uma grande heterogeneidade no desenho destas formas, que podem ser planas, côncavas ou convexas, mais ou menos geométricas, por vezes orgânicas, lembrando pedaços de uma paisagem mutável lançados à parede. Finalmente, pode o desenho traduzir-se num desenho espacial, no modo como Calapez dispõe diferentes peças de diversos formatos, tamanhos e espessuras na parede, intervalados por espaços em branco, dialogando ainda com o espaço envolvente e atribuindo uma dimensão arquitetónica à pintura. Em última instância, o modo de dispor peças bidimensionais e tridimensionais num espaço expositivo é um ato de desenho.

Depois destas funções e significados que Calapez dá ao desenho, a cor associa-se, complementa, interage e dialoga, pode até apagar ou camuflar, mas nem a cor nem o desenho se anulam mutuamente.

²¹⁷ Pedro Calapez, 1990, in Calapez, Pedro (2002), *Textos, Op. Cit.*, p. 311.

Pedro Calapez afirma que, cronologicamente, os seus primeiros trabalhos são desenhos, mas desenhos que apresentam uma estrutura similar à da pintura:

(...) não têm nada que ver com a ideia do desenho como um conceito. São desenhos que vão diretamente para o papel como se fossem pinturas. Poderia ter começado com o desenho como poderia ter começado com a pintura. Para mim, são apenas formas de expressar uma ideia num papel.²¹⁸

A verdade é que é difícil dizer se, no seu trabalho, é o desenho ou a cor que melhor o define, também porque o artista não valoriza essa distinção, alternando entre um e outro, contaminando-os. As manchas de cor podem servir como fundos para um desenho ou podem ser totalmente abstratas e dialogar somente com o desenho do recorte da superfície que as recebe. O desenho em si pode ter conotações mais paisagísticas ou arquitetónicas e, segundo Calapez, o que tipifica o seu desenho tem muito que ver com essa referência à representação, seja do espaço, da arquitetura, da paisagem ou de elementos que se inserem nesses contextos. Esta realidade do desenho pode instantaneamente transformar-se numa vontade de cobrir superfícies com cor:

De facto, as duas situações coincidem, ou funcionam em paralelo, havendo situações em que se interpenetram e em que o espaço da cor e o da linha por vezes competem, por vezes se juntam e se contaminam.²¹⁹

No conjunto de trabalhos que o artista agrupa no seu *website* com o nome *Cut out: boundary limits*, há, precisamente, um trabalho de desenho inerente ao recorte das superfícies de alumínio que recebem as manchas de tinta, as pinceladas, o gesto e a cor. Peças como *badge #02*, de 2010, *small Bodies #03*, de 2012 ou *base #04*, de 2011, usam o alumínio recortado como suporte para as pinceladas largas e vigorosas de cores que, por vezes, se sobrepõem, se anulam ou se complementam. A cor é, efetivamente, o elemento expressivo por excelência deste conjunto de trabalhos, mas é destacada e enaltecida, fundamentalmente, no modo como a interação cromática dialoga com o desenho do recorte do suporte. E se uma folha de papel permite uma intervenção imediata, o desenho do recorte de um suporte exige uma preparação prévia e uma consequente maior racionalização.

Por outro lado, o desenho sobre papel é um trabalho que Pedro Calapez faz sempre, independentemente das diferentes fases do seu trabalho. Não se trata de usar o desenho como algo preparatório da pintura, mas sim de ir desenhando e usufruindo do carácter imediato do ato de pegar numa folha de papel e começar a desenhar. É o próprio Calapez que afirma que o papel e o cartão são materiais que permitem esse imediatismo, ao contrário de um suporte como a peça de alumínio, que tem de ser previamente desenhada e vectorizada no computador, recortada e preparada. Pode passar um mês entre o surgir de uma ideia e o ter o material disponível, o que não acontece com o desenho ou com o uso do cartão ou do papel como suporte.²²⁰ Assim, há impulsos que são canalizados diretamente para a folha de papel ou o pedaço de cartão, algo que aproxima o desenho de uma espécie de *versão original*, aquilo em que pensamos quase de imediato quando pensamos em desenho: uma folha de papel e material riscador. O carvão, o pastel, a caneta, o lápis, a grafite.

²¹⁸ Calapez, Pedro. *Pedro on... Drawing versus Painting*, in http://www.calapez.com/about_pedro.html [acedido em 5-02-2014]

²¹⁹ Pedro Calapez no vídeo sobre a exposição *Desordem Comum*, *Op. cit.*

²²⁰ Pedro Calapez no vídeo sobre a exposição *Desordem Comum*, *Op. cit.*

Assim, o desenho em Calapez pode existir no contínuo ato de riscar, indissociável da sua prática, mas também na forma dos suportes, no escavar de uma superfície carregada de cor em forma de matéria, na disposição de diferentes suportes no espaço expositivo, na forma de colocar uma peça escultórica no chão.

No momento em que Pedro Calapez começou a fragmentar a pintura e a experimentar novos suportes, rompendo com a janela *albertiana*, o ato de recortar as peças, de dividir retângulos, de criar bases descontínuas e irregulares para a pintura, revelou-se primeiramente um ato de desenhar. O pensamento necessário para a articulação desses suportes com a intervenção que irá surgir no espaço criado é um pensamento consequente da intenção de desenhar. Para além disso, a deslocação do olhar do espectador de fragmento em fragmento, para a percepção de um todo, implica a existência do movimento, que por si só está também presente no gesto de riscar. Os contornos dos suportes, desenhados e recortados, em conjugação com as representações e os gestos que neles coabitam, convidam o olhar a um percurso que pode ter tanto de fascinante como de perturbador. O olhar enfrenta desafios e tem necessariamente de alternar entre a fixação de um fragmento e a sua inserção no contexto de um todo para o qual contribui.

O fragmento é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia*; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma *máquina de produzir incícios*, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, *que produz começos* – pois tal é a sua natureza. (M. Tavares, 2013: 41)

Calapez faz este exercício de agrupar quadros, suportes ou desenhos desde 1996. Com diferentes tamanhos, configurações e espessuras, a organização predeterminada que predispõe os suportes na parede é um claro exercício de desenho. A atenção ao detalhe complementa o olhar contemplativo de um todo complexo.

Mas se atentarmos nos detalhes, muitos desses quadros, fragmentos ou elementos constitutivos de um todo cenográfico, são eles mesmos contentores de outros desenhos que dialogam entre si. Cada suporte tem a sua autonomia e individualidade, mostrando um desenho próprio, único. No entanto, esse desenho, interagindo com os outros que o acompanham, pode criar um outro desenho total.

Para Mariano Navarro (2010), o desenho mantém-se onnipresente em todos os trabalhos e fases de Pedro Calapez. Ainda assim, podemos destacar alguns momentos do seu percurso, nomeadamente, algumas exposições, em que o desenho assumiu um maior protagonismo.

A exposição *branca e neutra claridade*, que Calapez apresentou em 2009 na Casa da Cerca, em Almada, centrou-se no desenho, onde paisagens e cidades serviram como motivos para o ato de riscar. Na série *Desenhos Contínuos*, de 1999, Calapez segurou em dois pastéis brancos na mesma mão e desenhou livremente, em papel preto, uma imensa floresta composta por linhas ondulantes. Cinco desenhos de grandes dimensões constituíram nove metros de desenho que obrigavam o espectador a evitar uma visão estática da obra. Dificilmente se poderia percecionar a totalidade dos desenhos sem o movimento do corpo. É preciso levar o olhar a passear, operando uma *contemplanção deambulatória*, como afirmou Mariano Navarro, a propósito desta exposição.

Esse gesto de desenhar com dois pastéis na mesma mão, acentuando igualmente o protagonismo do movimento livre e não totalmente controlado da mão, já tinha sido

utilizado anteriormente pelo artista: não só o gesto de segurar dois materiais riscadores na mesma mão, mas também o de segurar um material em cada uma das mãos desenhando, em simultâneo, com as duas mãos, tal como aconteceu em *muro contra muro*, obra de 1994, onde o desenho explorou a simetria do gesto.

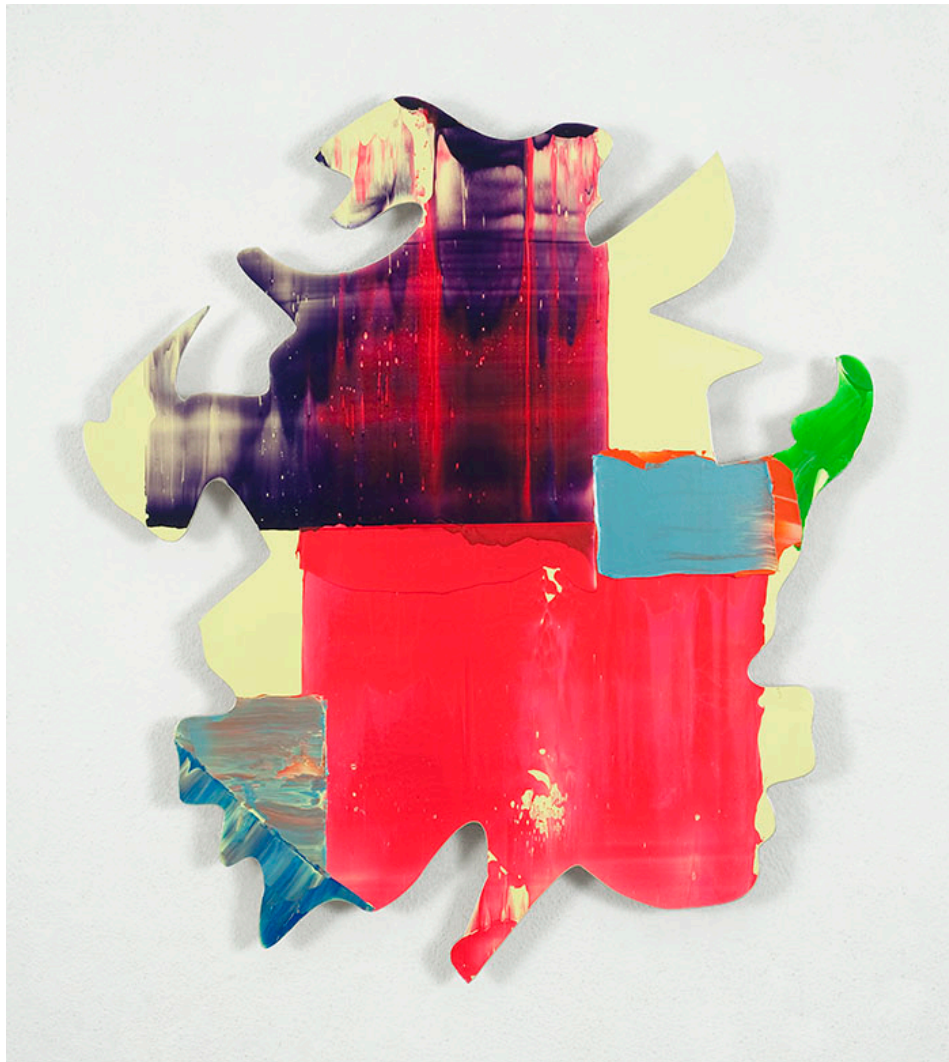


Fig. 87 – Pedro Calapez, *badge #02*, 2010. Painel de alumínio pintado a acrílico. 90x80x4,5cm.

Em março de 2012, Pedro Calapez apresentou, no Carpe Diem Arte e Pesquisa, em Lisboa, a exposição *Gymnasium (diário íntimo)*. Tratou-se de uma exposição de desenho que facilmente se define por estas palavras do próprio Pedro Calapez: “Imaginei uma larga sala. Nela, os desenhos, que não me saíam da cabeça e se encontraram depois nas minhas mãos, descobrem o seu lugar: uns contra os outros, uns ao lado dos outros.” Calapez apresentou dezasseis desenhos diferentes, de larga escala e em placas de alumínio, resultantes de impressões digitais onde sobressaem os riscos pretos, fortes, largos, quase tornados mancha informe, que mostram fragmentos de arquitetura, de paisagem ou simplesmente de espaço, ocupando toda a sala.

Segundo Pedro Calapez, as histórias de cada desenho, apesar de distintas, têm um denominador comum: o seu desenvolvimento por desdobramento, sobreposição, duplicação ou repetição de um conjunto mínimo de linhas simples. Tal como Calapez sugeriu, uns contra os outros ou uns com os outros, os desenhos monumentais absorvem o espectador, não o permitem sentir o espaço para além de um confronto direto com essas imagens escuras, obrigam-no a entrar neles, evidenciando a emoção da linha. Em entrevista a Emília Ferreira, Calapez afirma:

O que me levou a fazer quadros ou desenhos de grandes dimensões foi a possibilidade de questionar onde é que está o fim das coisas. Quando as imagens ultrapassam o nosso olhar, como que escapando atrás da nossa cabeça, projeta-se um infinito que não dominamos e que queremos conhecer. (Calapez, 2008: 15)



Fig. 88 – Pedro Calapez. Vista da exposição *Gymnasium (diário íntimo)*, Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa, fevereiro de 2012.

Nesta exposição, para a criação dos desenhos de larga escala, Pedro Calapez recorreu ao computador, tal como fez com a já referida obra *Cortina*, constituída por desenhos caligráficos a preto sobre papel, realizados digitalmente. Podemos facilmente encontrar semelhanças entre os desenhos de larga escala de *Gymnasium* e a obra *Cortina*, também ela monumental, ocupando uma parede inteira da sala de exposições. Em ambos os casos, o preto domina a composição do trabalho, intervalado por espaços em branco ou cinzentos, da cor do alumínio. Esses espaços do suporte que o gesto de riscar não ocupa fornecem luz e a possibilidade de destacarmos formas e motivos.

Numa das mais recentes exposições, *meadow-curtain-round-broken line*, apresentada na galeria Lynch Tham, em Nova Iorque, de setembro a novembro de 2014, Pedro Calapez conjugou desenho, pintura e escultura. Ou, talvez, pintura que é afinal escultura, escultura que é um desenho no espaço arquitetónico e desenho que é um gesto pictórico. O todo da exposição revela o seu maior interesse pelas relações espaciais e pelo diálogo de cada peça com o contexto arquitetónico.

Durante a inauguração, Pedro Calapez realizou a performance/instalação *Broken line*, testando os limites do desenho e da pintura. Colocou no chão cem tijolos dispostos em quatro filas juntas e, através da repetição continuada de um movimento, desenhou, à mão livre, uma espessa linha preta sobre os tijolos, que atravessou cada um dos suportes como se tratassem de um só. Depois de desenhadas as quatro linhas horizontais que se estenderam por cada uma das filas de tijolos, o artista começou a retirá-los, um a um, da sua posição original, recolocando-os noutras posições, não obedecendo a qualquer narrativa específica. Com esse gesto, Calapez desconstruiu a ordem inicial criada pelos tijolos, criando novos caminhos e significados para as linhas pretas, agora desestruturadas. O artista desenhou diretamente no chão com o simples gesto de recolocar os vários suportes, dando diferentes orientações e alinhamentos para os fragmentos de linha preta: uns horizontais, outros verticais, uns aproximados, outros sem se tocarem.

Tal como Calapez afirma no vídeo que documenta esta performance, o objetivo foi tornar cada tijolo num fragmento de uma hipotética linha infinita. Observando o modo como Calapez desenha no espaço da galeria, diríamos que estamos mediante um arquiteto a desenhar a planta de uma casa, sendo esse desenho, à partida, tridimensional. O artista tem, aqui, o poder de desenhar de modo imediato no espaço real, tornando o desenho, ele mesmo, numa realidade tridimensional, contornável, experimentável, que nos convida a uma interação física.

Esta ação parece ser uma consequência natural e necessária da pesquisa de Pedro Calapez. O desenho, a pintura, pedem para sair da parede, efetivando as propostas de relações espaciais com a arquitetura envolvente que, há muito, sugeriam.

Nos três exemplos anteriores, o desenho é feito com linha preta sobre fundo branco ou cinzento. Não há cor, o que não implica que se olhe para a importância do desenho na obra de Calapez como uma questão a preto e branco. Como já foi afirmado, o desenho também se manifesta no sulcar de superfícies carregadas de manchas de cor, cuja textura e materialidade contrastam com a ondulação nítida da linha.

A título de exemplo, no *website* do artista podemos aceder à série a que ele chama *interior/exterior*. E o que se vê nestes trabalhos de 2002 e 2003 é uma conjugação entre elementos que privilegiam a linha e elementos que privilegiam a mancha de cor. O modo como eles são articulados e como dialogam é absolutamente enriquecedor das especificidades de cada elemento e de cada modo de desenhar ou pintar (tanto faz se se começa por desenhar, ou se se começa por pintar). A verdade é que um quadro com manchas de cor ao lado de outro quadro com outras manchas de cor invocam determinado tipo de perceção e deambulação do olhar, mas um quadro com manchas de cor ao lado de um quadro com o protagonismo da linha e uma ideia de representação provocam uma fragmentação do olhar e uma necessidade de encontrarmos pontos em comum entre realidades diferentes.

A dualidade está também presente no título da série: *interior/exterior*. Quando é a linha que comanda, existe uma intenção de representação de espaços com uma forte componente arquitetónica, casas e interiores. Quando é a mancha cromática que comanda, há um convite para mergulhar numa paisagem abstrata. Há um contraste entre uma espécie de geometria ficcional e o espaço aberto da paisagem, traduzido claramente nesse contraste entre a força da linha e o impacto da cor. O modo como ambas são conjugadas potencia a expressividade da cor e a força da linha.



Fig. 89 – Pedro Calapez. Da série *interior/exterior*. *Und #02*, 2002. Conjunto de dois painéis de alumínio pintados. 125x110x6cm.

Em *Und#02* poderíamos dizer que o suporte que contém a linha é mais representativo ou figurativo do que o suporte que contém as manchas de cor, mas a verdade é que em nenhum dos casos exige um esforço de reconhecimento ou nomeação de algo objetivo. O diálogo entre os dois permite criar conexões espaciais que oferecem várias possibilidades de interpretação:

Os seus desenhos “vivem”, e fazem-no precisamente na medida em que a sua linguagem das linhas prescinde de uma descrição clarificadora e, com isso, definidora dos seus motivos. (Schreier, 2004: 176)



Fig. 90 – Pedro Calapez. *Unidade Habitacional e Trabalhos do Olhar #01*, vista da exposição na Galeria Max Estrella, 2000.

1.2. O lugar da cor

Pairam as cores diante de mim,
deslocando-se como nuvens num céu rápido de ventos.
Arrastam-se umas nas outras, ora fundindo-se ora arranhando-se.
Contrastam entre si, promovem jogos inesperados.²²¹

Apesar da relação quase visceral que Pedro Calapez mantém com a cor, a verdade é que não há uma diversidade significativa de textos, do próprio ou de outros, sobre a importância e protagonismo da cor no seu trabalho. E o não haver pode ter que ver com uma não necessidade. Podemos constatar, ver, rever, sentir e experimentar o universo cromático muito específico que Calapez nos oferece e não precisar de dizer algo sobre isso, nem ele próprio necessitar de o explicar ou de o teorizar. Podemos, ainda assim, procurar ou desejar esse aprofundamento, no sentido de se refletir sobre a origem ou razões desse interesse, sobre o modo como a cor está presente mesmo quando está ausente, sobre a razão de se tratar de um elemento fundador do seu processo criativo. Pode, no entanto, o artista não querer dizer muito mais sobre a cor para além daquilo que ela é e mostra, uma vez que o uso que faz dela é consequência de uma experiência desenvolvida ao longo dos anos e, nas palavras de Pedro Calapez, de escolhas de âmbito intuitivo e visual. Por isso, o artista afirma que a cor tem que

²²¹ Calapez, Pedro (2008). *Escala de Cor*. In http://www.calapez.com/texts/2009_Escala_de_cor.pdf [acedido em 03-03-2015]

ser quando tem que ser e que o seu uso não se limita a regras. Ou, ainda, que a discussão sobre a cor é uma atividade necessariamente redutora da realidade. Efetivamente, muito se pode dizer ou escrever, mas nada se pode sequer aproximar da realidade de fixar o olhar num conjunto de cores e nas possibilidades que nos apresentam. O que pensar, portanto, da cor depois de se ler e de se saber sobre a cor? Conhecemos o interesse de Pedro Calapez pela contemplação, as especificidades e o envolvimento do olhar, a leitura das distâncias, o modo como olhamos fixamente e como um conjunto de linhas e cores pode captar a nossa atenção e conduzir esse mesmo olhar. Levar o olhar a deambular, fixar, alternar, cruzar... é uma premissa do seu trabalho. A cor surge nesse contexto e nesse envolvimento. Se nos focarmos especificamente no papel da cor, estas particularidades da visão e da percepção são ainda mais evidentes. Como conduzir o olhar através da interação cromática? E até que ponto pouco mais há a dizer ou escrever sobre a cor quando é a intuição, desenvolvida pela experiência, que gere o processo criativo, as escolhas cromáticas e as opções de modos de interação? Como resultado de um trabalho continuado e de muita experimentação, podemos perfeitamente perceber a intuição, aliada ao processo criativo, como plataforma de produção de conhecimento. As opções que são feitas são informadas pela experiência e aprendizagem prévias, e no que diz respeito às opções cromáticas, dificilmente podemos saber o que provoca, por exemplo, um branco quando colocado junto a um amarelo, ao preencher uma determinada forma, sem ver. Temos que ver o que acontece, que contaminação se manifesta, que enganos a própria interação cromática despoleta, que reações essa combinação provoca em nós. Calapez não decide, por exemplo, que vai usar uma cor clara sobre um fundo escuro ou que vai usar uma cor sobreposta à outra para criar determinado efeito. Há um conjunto de regras na sua cabeça que, no caso das decisões relativas à cor, pode passar pela escolha de uma paleta prévia. Mas essas opções rapidamente são subvertidas e as regras são quebradas ou contornadas. Há, por isso, um processo criativo intuitivo que preside ao manuseamento da cor:

A escolha das cores é muito intuitiva e também muito visual. Se toda a obra de arte depende de como o artista usa os materiais para desafiar o observador, a cor assume uma importância especial na prática do artista. A pintura obriga o artista a constantemente fazer escolhas, actos de aceitação ou recusa, muitas vezes numa base irracional. Fazer arte pode ser tão compulsivo que “trabalhar com cores” muda para “trabalhar a preto e branco” sem nenhuma razão aparente.²²²

Esta mudança repentina do trabalho com cores fortes para o trabalho a preto e branco tem também que ver com a necessidade de uma quebra ou de uma pausa. Calapez assume a necessidade de alternar entre uma situação e outra como forma de eliminar, por exemplo, vícios no modo de usar as cores. Por vezes é preciso parar e fazer algo completamente diferente, fazer desvios a um percurso consolidado, o que pode acontecer, no caso de Calapez, com a recusa da cor.

O projeto *Byte*, de 2013, apresentado na galeria Belo-Galsterer, é um exemplo. Trata-se de um conjunto de painéis de chapa de alumínio lacado, pintados apenas a preto. O título refere-se à linguagem binária e ao *byte* como unidade de informação digital, sendo que os painéis se apresentam com formatos circulares e retangulares, alternadamente. A simplicidade das formas associa-se à austeridade do preto como única cor. Trata-se de um trabalho que, no contexto do percurso de Pedro Calapez,

²²² Pedro Calapez em *Pedro on... Colour*, in http://www.calapez.com/about_pedro.html [acedido em 5-02-2014]

funciona efetivamente como pausa: uma pausa no tratamento arrojado da cor e, no âmbito expositivo, uma pausa onde o olhar pode mudar de registo, talvez descansar, antes de regressar a estímulos cromáticos mais intensos e exigentes.

No seu processo criativo, Pedro Calapez pode começar por escolher uma vasta gama de cores disponibilizada pela loja de tintas, organizando-as em distintas paletas de cores. Pode produzir uma escala, ir buscar as cores opostas. Nas palavras do artista, ele não faz essas escolhas no sentido ótico ou respeitando o círculo cromático, mas utilizando associações subjetivas e intuitivas. O preto e o branco são dispostos um ao lado do outro, permitindo o trânsito nas intenções de mudanças e correções de luminosidade, tal como ele explica. Por vezes, pode limitar-se à escolha prévia de apenas duas cores. Trata-se de um conjunto de exercícios, sabendo-se que a mistura física entre as duas cores no suporte utilizado provoca mudanças e variações. Mas decidir usar, por exemplo, apenas cinco cores é um exercício que coloca tantas questões como se houvesse a decisão de usar todas as cores:

Trata-se de definir um horizonte que poderá proporcionar um resultado não antecipado. E há sempre a descoberta que se passa no trabalho, as opções que se tomam e em que não há premeditação ou conceptualização. Acho, aliás, que há algo intrínseco ao “fazer” que passa pelo exacto momento do “estar a fazer”. Portanto, não há nada que o substitua.²²³

Esta valorização do fazer é essencial. Define o posicionamento de Pedro Calapez e, primordialmente, o modo como ele trabalha as cores. Se não fizer e experimentar, dificilmente desenvolverá a experiência que lhe permite usar tantas cores diferentes, fortes, exuberantes, fazendo a obra funcionar. Sabemos que, através da colocação de uma determinada cor num trabalho que parecia estar a funcionar, podemos facilmente modificar todo o resultado, talvez condenar o trabalho a um resultado errado. Depois disso, é possível mudar, experimentar, descobrir a cor certa. O trabalho será um outro, mas o importante é fazer funcionar. Assim, por muito que se premedite ou programe ao nível das escolhas cromáticas, o erro, o acidente, o problema e um processo de tentativa e erro absolutamente condicional, onde a identidade de cada cor só existe por relação, sustentam o processo criativo que se ocupa de um interesse específico pela cor. É por isso que um trabalho pode funcionar num relativo curto espaço de tempo e um outro, que até pode ter o mesmo suporte, o mesmo tamanho, os mesmos materiais, o mesmo ponto de partida... pode ficar muito tempo à espera de ser resolvido. O problema pode muito bem residir numa cor que anulou as outras, que afogou as formas, que sujou o trabalho ou manchou a visão, que perturbou os sentidos.

A escolha das cores de Pedro Calapez varia, portanto, conforme a forma, o suporte, o material, a espacialidade, as distâncias, mas é resultado, essencialmente, do próprio ato de fazer. O arrastar da tinta espessa através da espátula, por exemplo, traz novas possibilidades. A aplicação da tinta e a gestão dos jogos de cores, camada após camada intercalada com transparências e a possibilidade de entrever uma cor que já é quase outra, são gestos e situações que definem a natureza do espaço pictórico de Calapez.

²²³ Pedro Calapez no vídeo sobre a exposição *Desordem Comum*, *Op. cit.*

No que diz respeito à convocação do olhar, pensamos que percebemos o mundo primordialmente através do nosso sistema sensorial, antes de atribuirmos nomes ou significados ao que vemos:

Vision provides about 90% of the sensorial information we build up from the surrounding reality. This includes the possibility for colour perception. In the process of visual perception other senses are constantly involved, and they provide an integrated representation of the phenomena, which is encoded in memory and shared by culture.²²⁴

Tendo isto em consideração, e dado o fascínio e interesse de Pedro Calapez pelos mecanismos do olhar e as suas vicissitudes, se pensarmos na importância que a cor assume no seu trabalho, facilmente o associamos à necessidade que o artista tem de conduzir o nosso olhar também, ou primordialmente, através do potencial transformador das relações cromáticas, das suas interações e tensões. O trabalho de Calapez tem que ver com a contemplação, com o tempo que o olhar demora a escrutinar uma superfície com linhas e cores, e em que condições o faz. No que diz respeito à cor, Calapez frisa que a cor não se define, no seu trabalho, através de jogos de contrastes ou das possibilidades metafóricas que carrega, mas sim através da sua interação com um olhar fixo, o olhar do espectador. Segundo o artista, discutir o que cada um vê requer tempo e espaço a partir do momento da contemplação. É por esta razão que Calapez não quer reduzir o discurso sobre a cor a aspetos eminentemente formais.

Deste modo, não podemos falar da importância da cor no trabalho de Pedro Calapez sem convocar a ideia de intuição associada a uma sensibilidade desenvolvida pela experiência e pelo ato de fazer. Podemos, aliás, pensar se essa é a única ou a mais válida e fidedigna forma de construir o discurso da cor, fundamentando-o nos resultados provenientes da prática e da experimentação. Relembramos como David Batchelor defende que sim, nomeadamente segundo uma perspetiva histórica:

(...) at least over the last century and a half, the discourse on colour has been, for the most part, a discourse of reflections, observations, asides and remarks. (...) It is difficult to generalize in any simple way about the nature of these reflections except to say that a great many of them are made in and through practice.²²⁵ (Batchelor, 2008:15)

Como foi já afirmado, Batchelor refere-se ao discurso da cor como um discurso polifónico e fragmentário, diverso e divergente, fluído e contraditório, residente nos comentários de artistas, arquitetos, filósofos, psicólogos, entre outros e, acima de tudo, gerado no ato de fazer coisas – pinturas, esculturas, fotografias, instalações, filmes, edifícios, canções, poemas. As reflexões que estes trabalhos despoletam, seja da parte de quem os faz, seja da parte de quem mantém contacto com eles e os observa, possibilitam a existência de um chamado discurso da cor, por natureza volátil, instável, inconclusivo e ambíguo. Pode, assim, ser ingrato teorizar sobre a cor,

²²⁴ Texto sobre a conferência *Thinking Colours: Perception, Translation and Representation*, Lisboa, março de 2012. in <http://thinkingcolors.blogspot.pt/> [acedido em 5-02-2014]

²²⁵ Pelo menos ao longo do último século e meio, o discurso sobre a cor tem sido, em grande parte, um discurso de reflexões, observações, apartes e observações. (...) É difícil generalizar de qualquer forma simples sobre a natureza destas reflexões senão dizendo que grande parte delas são feitas dentro e através da prática.

até porque nenhum resultado é inquestionável. E, para Pedro Calapez, o uso da cor não se define pelas regras.

Em todos os trabalhos que realiza, seja em suportes mais ou menos regulares, mais ou menos fragmentados, com mais ou menos variedade de cores, mais ou menos textura, Calapez procura pôr cores, formas e volumes a funcionar. Para isso, a atenção às relações cromáticas é fundamental para controlar os resultados:

Colocar uma cor junto à outra produz uma escala de interações: uma escala de relação entre cores, uma escala de correspondências com o meu olhar. Estabelecer escalas de cores, uma questão que preocupou pintores através da história da pintura numa tentativa de sistematizar o processo pictórico, não se realiza sem contradições. Isto é evidente nas escolhas intuitivas feitas pelos artistas. (Calapez, 2012b)

Deste modo, ser capaz de lidar com as contradições e com o facto de a cor enganar continuamente (Albers, 1976: 1) faz parte de um processo criativo atento à interação cromática. Josef Albers defende, como vimos, que o desenvolvimento de uma sensibilidade para a cor surge através da experiência, propondo que, através da experiência e de um processo de tentativa e erro, podemos desenvolver uma capacidade para ver a cor, a sua ação e conectividade. Assim, é importante questionar se um artista que trabalha de modo privilegiado com a cor adquire a capacidade de desenvolver, através da experiência, uma intuição que lhe permite fazer escolhas precisas e equilibradas no decorrer do seu processo criativo. Para Albers, o que conta é a visão – *ver o que acontece entre as cores* (Albers, 1976: 5). Mas podem as intenções inerentes a mecanismos criativos centrados nas relações cromáticas ser efetivamente controladas?

Para Rudolf Arnheim, a ordem é uma condição necessária de tudo o que a mente humana deseja compreender (Arnheim, 1971: 1). No âmbito das relações cromáticas, a tendência interna será a de uma procura de equilíbrio e organização na composição, enquanto a tendência externa, a do observador, será a de procurar esse equilíbrio através da sua percepção – ver, interligar e relacionar a identidade de cada cor. O equilíbrio visual de formas, cores, tamanhos, distâncias, direções e volumes torna-se, assim, constituinte de um processo entrópico associado ao ato criativo – uma procura de ordem ou utilização da desordem para a formulação de uma possibilidade para o novo e uma, ainda assim, necessária procura de equilíbrio e harmonia.

Ora, Pedro Calapez tem consciência de que essa procura de ordem e equilíbrio manifesta-se através da tentativa de fazer funcionar formas, cores e volumes. Podemos, no entanto, questionar de que modo as intenções presentes nesse processo criativo terão a repercussão e impacto pretendidos, no espectador, ou se isso escapa ao controle do artista, uma vez que estamos a falar da *desconcertante instabilidade das cores* (Arnheim, 1988: 351). Talvez a resposta resida na convicção de que não cabe ao artista controlar a receção do observador. É o próprio Calapez que afirma, precisamente, que este, o espectador, tem de procurar os seus próprios sentidos na obra. É talvez por esta razão que Calapez assume a existência de um plano, no seu processo criativo, que no entanto pode, naturalmente, ser subvertido e adulterado. Há sempre uma estrutura, mas várias combinações possíveis. O próprio espaço expositivo pode fornecer pistas para novos modos de ver:

Trata-se da sequência e ritmo ao fazer em que projectos ou estudos prévios são (in)esperadamente ultrapassados, transgredidos. Esse fazer não se estrutura abstracta

ou figurativamente. O ponto de partida – o tema, a ideia, a série – apaga-se durante o acto de fazer. O ritmo do fazer ultrapassa inesperadamente qualquer estudo prévio. (Calapez, 1988, *in* Calapez, 2002: 303)

Neste sentido, o controlo na execução de uma obra é sempre relativo e mutável, ainda mais quando se privilegia a manipulação da cor. A atenção ao acidente e ao erro surgem como modos de criar e compor, aproveitando o lado enriquecedor desse processo de tentativa e erro.

Estar rodeado de cor ou imerso num campo de cor sempre foram premissas do trabalho de Calapez. O próprio Calapez lembra que a ideia de *campos de cores* remete para uma das suas primeiras exposições, a já referida *azulvermelho*, apresentada na galeria Diferença em Lisboa no ano de 1982, resultado da colaboração com a artista Ana León:

Podemos especular sobre o uso do vermelho e do azul; quente e frio, perto e longe. Contudo não existe qualquer explicação racional para esta escolha, nós apenas nos esforçámos por criar um lugar de perturbação onde estranhos seres, figuras recortadas em placas de madeira pintadas do mesmo modo que as paredes que os rodeavam, assombravam os visitantes. (Calapez, 2012b)

O que aconteceu em *azulvermelho*, e no que diz respeito às opções de cor, foi claramente intuitivo, respondendo a uma necessidade de interpelar e, talvez, perturbar o observador, deixando-o imerso e absorvido pelas opções cromáticas dos artistas.

Em vários trabalhos da série *escala de cor* (2008, 2009), a cor é protagonista e imerge o observador no seu campo. A mancha de cor é quem desenha, é a composição do trabalho. As placas de alumínio recebem as cores divididas, umas vezes horizontalmente, outras vezes através de linhas verticais. Os suportes podem também variar, tornando-se orgânicos em obras de 2012 como *24 bars* ou *12 vertical bars*. As placas distribuem-se na parede e criam um jogo cromático rico, harmonioso e forte. As cores “estabelecem um mundo com vitalidade própria onde a discussão da realidade é um assunto menor” (Calapez, 2012). Uma cor sobrepõe-se à outra, ou toca-lhe ligeiramente, mantendo-se ao seu lado. Em ambos os casos, uma cor modifica a outra. Para Pedro Calapez, colocar uma cor ao lado de uma outra produz escalas: a escala das relações entre as cores e a escala das correspondências com o seu olhar.

Em trabalhos realizados entre 2005 e 2010, Calapez fez experiências com os suportes que tiveram diretas implicações no modo de usar a cor. A ideia de fragmentação ganhou força, discutindo questões como a da relação entre o detalhe e o todo, e o do modo como o olhar se transfere de um para o outro:

Ese carácter constructivo-tectónico va unido igualmente a una doble propuesta: la fragmentación de la superficie pictórica, plasmada en una voluntad de serie y de políptico, y, al tiempo, una vocación por reflejar la memoria de un conjunto, de una totalidad.²²⁶ (Carpio, 2014)

²²⁶ Esse carácter construtivo-tectónico está também ligado a uma dupla proposta: a fragmentação da superfície pictórica, plasmada numa vontade de série e de políptico e, ao mesmo tempo, uma vocação para refletir a memória de um conjunto, de uma totalidade.

As discontinuidades nas superfícies são acompanhadas pelas estratégias de uso da cor: algumas bandas de cor atravessam uma pintura, de fragmento em fragmento, como acontece em *RW #05*, de 2008, um conjunto de cinquenta peças de alumínio pintadas a acrílico, de formas curvas e irregulares, preenchidas com barras de cor que, em alguns casos, parecem ter continuidade de uns suportes para os outros, noutros casos são claramente fragmentadas e descontínuas. O jogo que se cria entre forma e cor permite interpelar o olhar do espectador de modo arrojado e a interação cromática provoca efeitos que, definitivamente, desafiam os nossos mecanismos de percepção. Os movimentos ondulatórios interagem com as manchas de cor e essa interação, associada à irregularidade dos suportes, desafiam a ordem e a regularidade da pintura. A cor, nas palavras de Pedro Calapez, funciona como uma tensão magnética que agrupa as diferentes formas.

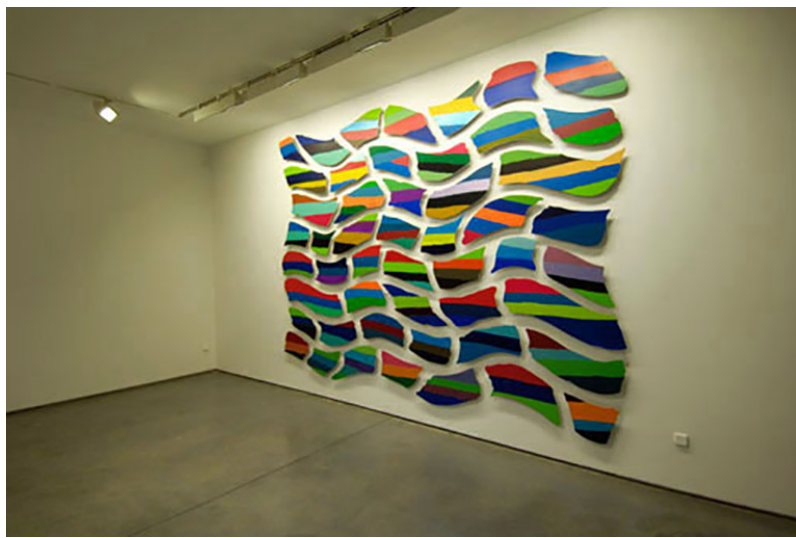


Fig. 91 – Pedro Calapez, *RW #05*, 2008. Conjunto de 50 painéis de alumínio pintados a acrílico. 300x400x5cm.

A intensidade pictórica de Calapez, o interesse pelo políptico, as composições abstractas fracturadas e compostas por elementos separados e articulados encontram, facilmente, segundo Guillermo Solana, referências na tradição da pintura sistemática do século XX, desde o *Vermelho-Amarelo-Azul* de Rodchenko aos trípticos de Theo van Doesburg, à proliferação dos polípticos em torno do minimalismo como em Ellsworth Kelly, Frank Stella, Robert Ryman ou Jo Baer. Para além disso, Calapez afirma, tal como já referido, que Richter foi talvez um dos primeiros artistas que o surpreendeu quando surgiu com os seus trabalhos com as amostras de cores.

Efetivamente, para se falar de cor na obra de Calapez, é importante começar pela questão da formação, da história e das influências, pegando ainda na já referenciada questão que Ann Temkin colocou a propósito da exposição que comissariou no MoMa em 2008, *Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to Today*: “What defines colour *after* colour theory?”²²⁷ (Temkin, 2008: 8)

²²⁷ O que define a cor depois da teoria da cor?

Pedro Calapez, que iniciou os seus estudos na Sociedade Nacional das Belas-Artes, no curso de Formação Artística que seguia os princípios da Bauhaus, fez com o professor Sá Nogueira todos os exercícios cromáticos propostos por Johannes Itten, como os contrastes simultâneos ou os *degradés*. Ao estudar Arnheim, conjugou a disciplina da cor com os cursos de desenho. Com Rocha de Sousa também aprendeu o estudo sistemático da cor. O reconhecimento das práticas tradicionais, o lado mecânico da aprendizagem, os exercícios e o controle da mão e do olhar, tudo isto acabou por se revelar na prática futura do artista. Na verdade, as referências e as práticas que se aprendem tanto ficam como facilmente são depois questionadas, algo que faz parte do processo e só acontece porque acontece uma formação. E, por muito que aparente terem desaparecido, estão necessariamente presentes no universo do artista todas as referências adquiridas.

Como explica el propio Calapez, los orígenes más remotos de su formación plástica estan ligados al espíritu de la Bauhaus y su planteamiento del proceso creativo es rigurosamente constructivo: el artista realiza primero un boceto del conjunto y luego pinta cada uno de los elementos que la integrarán. En todas las composiciones, incluso cuando tienen un contorno irregular o una estructura aparentemente aleatoria, descubrimos paralelismos, inversiones, simetrías latentes y secretas entre las hiladas de “ladrillos” de diversos formatos, volúmenes y colores.²²⁸ (Solana: 2003)

A Bauhaus, como exemplo paradigmático do uso privilegiado da cor e, igualmente, da relação entre arte e arquitetura, teve, com efeito, um peso relevante na formação de Calapez. Para além de influências como as de Itten ou Kandinsky, há ainda uma referência fundamental para o trabalho de Calapez, traduzida igualmente num fascínio que o mesmo tinha quando estudava: os *colour field painters*, termo usado para designar os artistas abstratos que, nas décadas de 1950 e 1960, trabalhavam com grandes áreas de cor mais ou menos planas. Com efeito, Mark Rothko, Clifford Still ou Barnett Newman, os três artistas expressionistas abstratos americanos a quem originalmente foi aplicado o termo, mantêm-se uma referência básica para muitos dos trabalhos e instalações de Calapez. Como vimos, na década de 1960, artistas como Kenneth Noland ou Sam Gilliam surgiram com uma forma mais abstrata da *colour field painting*, eliminando o conteúdo mítico, emocional ou religioso que era mais característico dos pioneiros do movimento. Este entendimento da cor como um elemento comum, acessível, em vez de um veículo de conteúdo emocional ou espiritual, representou uma importante mudança artística que marcou os meados do século XX, como aconteceu com as cartas de cor de Gerhard Richter.

Em Pedro Calapez, a cor, muitas vezes, não é nada mais do que ela própria, contribuindo para a fruição e o prazer de olhar do espectador. Poderá haver, ainda assim, um conteúdo emocional ou místico, mas o *ser cor* e o interpelar o espectador com um jogo cromático que tem como objetivo primordial apelar aos sentidos e convocar o olhar para determinado percurso, parece ser o fundamental na obra de Calapez.

²²⁸ Como explica o próprio Calapez, as origens mais remotas da sua formação plástica estão ligadas ao espírito da Bauhaus e a sua abordagem ao processo criativo é rigurosamente construtiva: o artista realiza primeiro um esboço do conjunto e depois pinta cada um dos elementos que o integram. Em todas as composições, incluindo as que têm um contorno irregular ou uma estrutura aparentemente aleatória, descobrimos paralelismos, inversões, simetrias latentes e secretas entre as fileiras de tijolos de diversos formatos, volumes e cores.

Hoje em dia, vale a pena questionar o lugar, o papel e o significado da cor nas práticas artísticas contemporâneas e que consciência têm os artistas desse papel. Pedro Calapez parece usar a cor de um modo que lhe é natural, necessário e definidor do seu processo criativo, independentemente do carácter mais ou menos emotivo, espiritual ou mesmo místico com que o faz.

Uma outra referência para Calapez é Le Corbusier. Sendo a arquitetura frequentemente associada a uma ideia de ordem, de razão, de purismo e de branco, é interessante perceber que Le Corbusier fala da arquitetura como uma espécie de pintura, “um processo que segue a lógica académica a partir da ‘composição’, através do ‘contorno’, até à ‘luz e sombra’”, tal como refere Batchelor (2000). Na obra de Pedro Calapez *Mod 02* (2007), todas as partes de alumínio têm as suas dimensões seguindo a Regra de Ouro de um exercício proposto em 1943 por Le Corbusier, em *Modulor*. Este exercício de citação e atenção à história da arte é frequente e muito interessante no trabalho de Calapez.

Para além da referência dos *colourfield painters* e do facto de alguns livros sobre os expressionistas americanos terem marcado a formação de Calapez, o artista menciona o livro *A ordem oculta da arte*, de Anton Ehrenzweig (1977), como uma referência ao nível do entendimento das diferentes artes, da sua relação e sobreposição, da noção do que é diacrónico e do que é sincrético. Um livro que o ensinou, por exemplo, a ouvir música. O mais interessante é analisar como determinadas partes do livro podem ter influenciado o fazer de Pedro Calapez:

Talvez um dos exemplos mais elegantes em arte de uma estrutura seriada não-diferenciada, que desde o princípio contém um número ilimitado de diferenciações, seja conseguido pela técnica de serialização da música moderna. Na serialização, os mesmos elementos são misturados em todas as sequências possíveis, de modo que suas afinidades se tornem muito obscurecidas para a audição consciente, mas mesmo assim os compositores afirmam e insistem que, ao contrário das aparências, todas as variações são mais ou menos equivalentes. (Ehrenzweig, 1977: 46)

Parece que estamos mediante a descrição e observação de uma das peças de Calapez, de uma das suas séries, composta por vários elementos que poderiam ter sido agrupados de diversas maneiras, despoletando distintas significações. O impacto individual de cada elemento do conjunto pode parecer anulado, obscurecido, mas existe tanto quanto o impacto e significado consequentes da visualização do todo. Calapez proporciona um jogo de aparências e uma possibilidade de alternância entre uma observação consciente e uma percepção inconsciente, o que é também resultado da ambiguidade e subjetividade do impacto das relações cromáticas.

Calapez interessa-se pelo envolvimento do espectador no campo cromático e pela plasticidade da cor e, nas várias fases do seu percurso, essa preocupação está sempre presente. A coloração dos fundos espelha o crescente interesse de Calapez pelo cromatismo a partir de finais dos anos 1990, um cromatismo que ilumina o desenho. A articulação de diferentes suportes com diferentes formatos, tamanhos e espessuras traz também o binómio luz e sombra para a leitura das peças de Pedro Calapez. Até a cor da parte lateral dos suportes tem um peso significativo na visualização de um todo que exige ao olhar determinado percurso e atenção.

Os fundos uniformemente coloridos de Pedro Calapez, trabalhos realizados entre 1991 e 1995, começaram a mudar principalmente com as exposições *Memória*

involuntária (1996) e *Campo de Sombras* (1997). Nesta última, essa mudança torna-se ainda mais evidente, surgindo cores exuberantes e contrastantes, cores que, ao se sobreporem e misturarem enquanto ainda estão frescas, criam cores novas, de transição, que se podem enfatizar ou anular mutuamente.

O mesmo acontece em relação à “fisiologia” da cor e das reações de contraste, complementaridade, saturação, etc., que constituem a alma da sua pintura. Muito poucos artistas conseguiram fazer da riqueza e abundância da sua paleta argumento invencível para a riqueza do visível. Pode parecer fácil, mas é de uma humildade irredutível conformar-se com o fabrico de novas e belas cores ou, mais do que isso, fazer com que as já existentes, prisioneiras nos seus tubos, se comportem, pela proximidade de seus pares, de maneiras que não conhecíamos até que venha alguém e as junte. (Navarro: 2013, 19)

No catálogo da exposição *Branca e neutra claridade* (2008), Mariano Navarro faz uma interessante e importante observação, que resume a excelência de Pedro Calapez no modo de tratar a cor e interliga-a aos outros elementos que compõem e definem uma pintura: “É quase um milagre o facto de ele ter conciliado, pelo modo como fez, os dois elementos primordiais da arte de pintar, a cor e a linha, sem que a potência de cada uma ultrapassasse, eliminando-o, o outro.”

Podemos, ainda, usar a frase de Pedro Calapez para pensar, em última instância, a relação que ele mantém com a cor:

A melhor maneira de continuar a discutir a cor é referir como se abre um tubo de tinta e como o esprememos até que o seu espesso ou líquido conteúdo se espalhe diante dos nossos olhos e mãos. (Calapez, 2012b)

1.3. O lugar do espaço

O habitar é pensado num processo de recomposição visual dos fragmentos que o olhar recolhe no espaço que o envolve.²²⁹

O espaço do *atelier* de Pedro Calapez é peculiar, próprio, íntimo, uma necessidade ou urgência da sua prática e do próprio modo como ele vê e representa o espaço. A sua consciência das especificidades das relações espaciais está presente no modo como habita e ocupa um espaço, no modo como pousa uma obra no chão ou pendura uma pintura na parede:

Tenho uma sensação do que é que equilibra, do que é que me equilibra num espaço. A partir do momento em que se põe uma pintura num sítio qualquer, ela está a modificar esse espaço, sempre. Nem que seja uma coisa mínima, ela está a criar uma perturbação no espaço. Se calhar o espaço também era perturbante sem nada.²³⁰

²²⁹ CALAPEZ, Pedro (2012). *Fragmento: máscara no olhar, espaço habitado*. In catálogo da exposição *There is Only Drawing*, Fundação Seoane, Corunha.

²³⁰ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

A ideia de casa e a ideia de ocupar um espaço são as questões que melhor tipificam a relação da sua obra com a arquitetura. A representação da casa pode não estar, na maioria das vezes, presente, mas já Gaston Bachelard (1994) nos diz que todos os espaços verdadeiramente habitados carregam a essência da noção de casa. E os espaços de Calapez são verdadeiramente habitados, mesmo que a presença humana se traduza, primeiramente e talvez unicamente, na presença física do artista e do espectador.

Há vários pontos de conexão da obra de Calapez com a arquitetura e o espaço: em primeiro lugar, quando a linha se impõe, fá-lo através do desenho de espaços arquitetônicos, paisagens e lugares. Surge sobre a forma de árvores, cascas de tronco, muros, escadarias, arquiteturas quebradas, fracionadas, fissuras. Bosques, montanhas, jardins, construções arquitetônicas resultantes de um acumular de fragmentos geométricos. Por vezes essa linha aproxima-se da ideia de espaço exterior, amplo, aberto, outras vezes demonstra a riqueza de espaços interiores habitados, ocupados. Há uma série de desenhos, *Jardins*, onde Calapez parte de vistas de arquiteturas, por exemplo, de Gropius. Há obras como *árvores-montanha*, de 1993, evocando troncos de árvores riscados a branco sobre um fundo monocromático ou obras como *inferno*, de 2002, onde a violência dos fundos vermelhos não anulam a crueza de linhas orgânicas que se sobrepõem, ou ainda *Campo 01*, de 2001, onde é evidente o desenho de uma floresta vermelha em fundo azul contrastante.

Depois surgem obras onde essa imposição da linha convive com a contaminação cromática e a ausência do desenho, obras onde as relações espaciais se criam de outros modos. Em *Sem lago ou floresta onde pousar*, de 2003, os suportes de fundo monocromático (amarelo claro) recebem a intervenção de linhas arquitetônicas que lembram o telhado de casas ou edifícios. Esses desenhos alternam com outros suportes preenchidos com manchas de várias cores, misturadas, tornadas matéria, onde a linha não existe. Para além dessa dicotomia ou desse diálogo entre linha e cor, trata-se de um conjunto de dezasseis placas de alumínio de várias formas e tamanhos, todos eles geométricos, que encerram um novo diálogo. Há quadrados e retângulos mais ou menos estreitos, e o modo como os diferentes suportes são expostos revela a outra especificidade deste trabalho que o conecta com as preocupações espaciais e a dimensão arquitetônica que caracteriza o trabalho de Calapez: o tornar a pintura num objeto fora de si mesmo, que quer sair da parede e que se relaciona com o espaço envolvente de uma forma física e interativa.

Assim, o segundo ponto de conexão da obra de Calapez com a arquitetura, quando não é evidenciado pela representação de espaços e fragmentos de uma arquitetura ficcional, surge através dos jogos espaciais criados entre os vários fragmentos que constituem uma boa parte das suas obras. A relação do detalhe com o todo, a convocação de diferentes tipos de olhar e de uma atenção mais específica ou mais alargada e abrangente, provocam um diálogo da obra com a presença física do espectador, obrigando-o a mover-se no espaço.

Em terceiro lugar, Pedro Calapez avança para uma efetiva *tridimensionalização* da pintura, que ganhou força e substância no conjunto da sua obra. Aumentou a espessura dos suportes, fazendo-os sobressair da parede, dando relevância ao impacto visual das cores das próprias espessuras dos suportes, da sua alternância com os espaços vazios. A pintura é escultura e arquitetura sem deixar de ser pintura, é um desenho espacial ou cor volumétrica. Quanto mais afastados da parede, mais estes suportes lidam com um novo elemento na obra de Calapez: a sombra. Esta, conjugada com os jogos cromáticos, modela o espaço pictórico e intervém na arquitetura.

Finalmente, surge uma efetiva distensão da pintura para o espaço real, com a criação de objetos-pintura que são, efetivamente, tridimensionais e permitem ao espectador contornar fisicamente a obra e, em alguns casos, ter de entrar nela para a perceber na sua totalidade, tal como acontece na série *Contentores*. Já desde meados dos anos 1970, Calapez construiu uma linguagem que, inequivocamente, se integra no conceito de *campo expandido* definido por Rosalind Krauss no final dos anos 1970, referindo-se à expansão da escultura e à sua “extraordinária demonstração de elasticidade” (Krauss, 1979). A pintura torna-se, em Calapez, elástica e desafiadora daquilo que, tradicionalmente, a define.

En un momento en que se hablava (y habla) de pintura en expansión, de postpintura o de la pintura que responde al modo de percepción abierto por los nuevos medios, su obra se fortalecía.²³¹ (Férrandez, 2008)

Estamos, assim, mediante um conjunto de trabalhos que falam sempre de espaço e de arquitetura, independentemente da forma que assumem e dos meios e materiais que utilizam.

Interessando-se pelo tratamento pictórico e arquitetónico do espaço, seja o espaço arquitetónico transposto para a pintura, nela descontextualizado e perdido, seja o espaço pictórico tornado objeto na realidade tridimensional, a arquitetura é, com efeito, uma das referências organizadoras do trabalho de Pedro Calapez, apesar de traduzida em linhas e perspetivas contraditórias, revelando-se ficcional, disfuncional e inverosímil: “Uma arquitetura que remete para a cenografia, ao funcionar como um empilhar de fragmentos cuja aparência teatral insinua num espaço de representação.” (Melo: 2007).

Através da pintura, Pedro Calapez constrói os espaços. Fora dela, exerce a capacidade de reproduzir um espaço através da pintura e do desenho. A sua trajetória tem vindo a procurar várias possibilidades para a linguagem pictórica, sendo que todas elas questionam os seus limites convencionais e desafiam o olhar a viajar até uma possibilidade de infinito, uma ausência de fronteiras ou janelas.

A condição arquitectónica, ainda que atravessada pelas mais inesperadas soluções formais e técnicas, marcou, sempre, como matriz organizadora e até estruturante, o trabalho de Pedro Calapez. (Costa, 2013: 9)

Este questionamento da pintura e a condição arquitetónica podem, deste modo, traduzir-se numa peça composta por partes de um *puzzle* que é como um muro arrumado na parede ou um mapa pousado no chão, numa forma contentora que obriga a descobrir a pintura através da ação e do movimento do espectador ou no ato performativo de desenhar no chão de uma galeria linhas imaginárias que, em simultâneo, são tridimensionais e aludem à construção de uma casa, tipificada no suporte usado, o tijolo. Há, sempre, um fascínio pelas relações espaciais e pela interação entre a luz, a cor, o espaço e a paisagem.

Ao longo do seu percurso, algumas obras de Calapez tornam essa relação com a arquitetura mais evidente e incontornável.

É o caso de *muro contra muro* (1994), uma das peças que melhor materializa o poder organizador que a arquitetura tem na sua obra. É evidente o compromisso que existe,

²³¹ Num momento em que se falava (e fala) de pintura em expansão, de pós-pintura ou da pintura que responde ao modo de percepção criado pelos novos *media*, a sua obra fortalecia-se.

nesta obra, entre pintura e arquitetura, materializado na presença de dois grandes painéis que obrigam o espectador a percorrer um caminho e a manter um envolvimento físico com a obra. Instalada pela primeira vez em 1994 na Galeria Luís Serpa, em Lisboa, a origem das imagens utilizadas para a execução desta obra surge de um velho livro de Windsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*, publicado página a página nos jornais da época, entre 1905 e 1911. O mundo fantástico dos sonhos de Nemo é colocado em paralelismo com a imaginação na pintura.

Calapez potencia, nesta obra, a experiência física que o espectador alcança ao percorrer o corredor gerado pela instalação dos dois painéis frente a frente, num jogo de simetrias e assimetrias, de modo a determinar as condições de visibilidade do espectador, bem como o percurso que este realiza. Ao observador é proposta a entrada num ambiente muito específico, por si só envolvente. Calapez pintou o lado direito com a mão direita e o lado esquerdo com a mão esquerda, explorando o conceito de simetria como ideia estrutural desta obra, uma ideia que ele tem vindo a explorar como “campo experimental de desenvolvimento plástico” (Freitas, 2004: 13). Assim, enquanto uma mão desenha no lado esquerdo, a outra mão segue os movimentos da primeira, no lado direito. Calapez explica:

Quando uma das mãos sulca a tinta numa delas logo a outra imita esse gesto no que lhe faz face. Começo de novo. Agora é a mão direita que toma a iniciativa e a esquerda que lhe responde. Surge assim o desenho. (Calapez, 1995, *apud* Freitas, 2004: 14).

Existe, aqui, um jogo de exploração da simetria do gesto e um modo de fazer que procura variantes aos resultados esperados, aceitando e aproveitando o acidente: “Para cada desenho existe um outro, feito antes a partir de um outro. Um espelho foi usado também, para se poder fazer simétrico.” (Calapez, 1995, *in* Calapez, 2002: 326).

É interessante verificar que já nos trabalhos de 1994/1995 Calapez desenhava primeiro com o braço esquerdo e repetia o mesmo desenho com o braço direito, um gesto que alguns críticos da altura associaram à sua experiência como fotógrafo e à imagem-vídeo. Para Calapez, trata-se de incorporar no seu trabalho estratégias de criar estados de consciência visual que se associam a uma maneira de olhar poética e profunda. Ao procurar a simetria entre esses desenhos, convoca o olhar para um percurso diverso e uma necessidade de reagir a estímulos diferentes, mas complementares. Em 1988, Calapez escreveu:

A mão atravessa sem coordenação a superfície da madeira. Cresce o desenho na sobreposição de linhas de grafite. Paro. De novo volto à madeira agora com as duas mãos, alternadamente. Até não aguentar mais com dores nos músculos. O gesto não deve ser revelado mas sim a sobreposição, a densidade. (Calapez, 1988, *in* Calapez, 2002, 305)

Entre as duas pesadas e imponentes estruturas de madeira que compõem *muro contra muro*, constituídas por dezoito pinturas, o espectador fica a uma distância tão próxima que tem o seu olhar absolutamente condicionado, chegando a ser intimidante. O problema da distância está, de facto, questionado e explorado: aquilo que se vê a determinada distância é necessariamente diferente do que se vê com uma outra. O próprio Calapez admite ter por hábito ver a pintura a diferentes distâncias, podendo estas ser físicas ou mentais.

É talvez por isso que Delfim Sardo (1997) diz que em *muro contra muro* há uma preocupação com os mecanismos não canônicos de construção do espaço, uma tónica de alteração perceptiva do espaço.

Neste corredor, dispositivo de passagem, Calapez usa a cor uniformemente, alternando um vermelho mais claro com um vermelho mais escuro, o que também provoca uma sensação de descontinuidade. Estas descontinuidades remetem já para a ideia de fragmentação, tão presente na obra de Calapez, principalmente quando o artista começa a agrupar painéis de diferentes formatos e dimensões. O objetivo, em *muro contra muro*, é criar um caminho para o observador, que instantaneamente é confrontado, interpelado e absorvido: “O vermelho é uma cor muito alta e serve para se ouvirem por dentro os muros e as arcadas.” (Pinharanda, 1984 in Calapez, 2002: 9)



Fig. 92 – Pedro Calapez, *muro contra muro*, 1994. 18 painéis em MDF pintados a alkyd. 240x1080x280cm.

A série *Contentores*, realizada entre 2002 e 2004, é igualmente representativa de uma intenção de tornar a pintura elástica e expandi-la para o espaço real, o espaço da arquitetura. Tratam-se de objetos-pintura híbridos que têm a forma de cubos de alumínio abertos com as faces internas pintadas, aludindo à história da arquitetura. Como acontece em *Unidade habitacional*, de 2004, Calapez usa a cor nestes trabalhos para criar campos visuais intensos que lembram as suas aguarelas. *Contentor de paisagem*, de 2004, apresenta quatro faces com um fundo verde de paisagem e linhas vermelhas a contrastar e a riscar folhas ou espaços exteriores. A quinta face, o fundo, é uma mancha de ocre misturada com branco e amarelo, uma mancha de luz e uma aparente analogia ao chão e à terra. Em *Unidade habitacional*, também de 2004, imperam o laranja e o vermelho e, mais uma vez, as linhas de casas, fachadas, arquiteturas imaginárias. Num destes cubos da série *Contentores* sobrepõem-se paisagens lunares e imagens de destruição da cidade de Bagdad, que se continuam nas várias faces do cubo. Por vezes não dá para distinguir os limites de cada face do cubo, sendo que a pintura as absorve, como se de um único suporte plano e contínuo se tratasse. Para além disso, as formas contentoras aludem à ideia de casa, elemento paradigmático de abordagem ao lugar e o elemento arquitetónico por excelência. Já Ernesto de Sousa escrevera que *o mais íntimo quotidiano é a casa*. Mas estes

contentores são casas abertas, sem chão, que perdem por isso a sua funcionalidade protetora, de abrigar e dar calor, o conforto que esperamos de uma casa. A casa é, por isso, tornada disfuncional, provocando estranheza.

Por outro lado, como Calapez pinta sempre as faces internas do cubo, obriga o espectador a uma ação, a de espreitar. O observador quase tem que pôr a cabeça dentro do cubo (dentro da pintura) para a olhar, e isto evidencia uma componente performativa associada a estas peças. Com efeito, a série *Contentores* surge como um convite ao observador para emergir numa pintura. O observador, se quiser perceber a obra na sua totalidade, se tiver curiosidade, tem que se movimentar e fazer uma ação para quase entrar nela, debruçar-se sobre ela e procurar os detalhes nas faces internas do cubo. *Dentro* é também um cubo aberto na parte de cima, sendo que cada face tem 1,3 metros e é pintada apenas no lado de dentro do cubo. É para dentro que o espectador tem de olhar e só muito perto do mesmo poderá senti-lo. A pintura em si é abstrata, preenchida com largas manchas de cor. Para Calapez (2012b), o que é aqui proposto é imaginarmo-nos dentro, como que confinados por um ambiente envolvente de intensa pintura, isolados de todas as condições exteriores ao trabalho.

Se a relação com a arquitetura sempre foi um dos tópicos conceptuais fundacionais no seu percurso, agora essa relação vê-se reiteradamente desenvolvida a partir de uma posição de enfrentamento directo com o espaço. Aquilo que era uma estruturação do espaço compositivo a partir de evocações específicas no seu interior, vê-se agora cada vez mais entendido como *performatividade* objectual. (von Hafe Pérez: 2013, 183).

Há uma terceira obra que define ou arruma em si mesma as estratégias que Calapez usa para relacionar a pintura com a arquitetura. Trata-se de *piso zero* (2004), uma das obras que melhor representa, no trabalho de Calapez, esta distensão da pintura para o espaço real e a sua relação intrínseca, direta e próxima com a arquitetura. A questionação e exploração dos limites do suporte e o desafio às possibilidades previstas ou esperadas para mostrar a pintura são as premissas que fazem deste trabalho um momento chave no percurso de Calapez. A peça foi criada originalmente para a exposição do artista no Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, no ano de 2004. Trata-se de uma peça de chão, ou uma pintura “deitada” no chão, constituída por sessenta e seis placas de alumínio pintadas a acrílico que foram recortadas de acordo com um desenho prévio, evidenciando essa conexão no modo de expor. Esse desenho prévio partiu dos desenhos de Siza Vieira para o Centro Galego de Arte Contemporânea, o que, mais uma vez, demonstra o cuidado que Pedro Calapez tem com os seus pontos de partida, relacionando-se com as especificidades dos locais onde expõe, prestando atenção a um determinado legado. O desenho que Calapez fez resultou do colapsar de todos os pisos do edifício de Siza (do Centro Galego) num único plano, misturando salas e corredores e sobrepondo-se desse modo todas as linhas. O resultado pode ser visto como uma nova planta, um mapa, uma ilha. Depois de criado esse desenho como ponto de partida, Calapez redesenhou livremente, enfatizando as linhas mais fortes. Calapez descreve a conceção desta peça:

O que me interessa é partir do construído no sentido contrário ao da sua criação, como que descobrindo a deambulação do lápis do arquitecto, aquilo que ele, por imposição de programa e projecto, não pode fazer. É na “deformação” do olhar sobre este universo já construído que aparecem as minhas imagens. Do fim para o princípio, do olhar exterior para a íntima e pessoal forma das coisas. Esquecer as funcionalidades. Só ver as superfícies como que recortadas num

fundo. Separar, sobrepor as linhas que constroem as paredes, misturar as dimensões, deformar o ponto de vista, distorcer o visível. Redesenhar o espaço, copiá-lo e perseguir as inevitáveis distorções. O espaço como soma de diferentes partes, preenchidas de espessa tinta, sobrepor as cores escolhidas, criar um colorido e cortado fundo a partir do rigor duma arquitectura. (Calapez, 2012b)²³²



Fig. 93 – Pedro Calapez, *piso zero*, 2004. Conjunto de 66 painéis de alumínio pintados a acrílico. 350x700x31cm.

A obra *piso zero* é uma pintura, mas também um objeto, que tanto pode ser visto de cima como contornado fisicamente, percecionando e interagindo com as suas formas e dimensões, com o espaço que a peça ocupa. Apesar de facilmente poder ser vista como uma peça escultórica e do seu carácter tridimensional, associado ao distanciamento e ângulos de visão que a peça exige do espectador, e que foge à convencional forma de ver pintura, *piso zero* é, primordialmente, uma pintura. Não será por acaso que, quando confrontado com a questão de, se no seu trabalho, entre as pinturas que sobressaem da parede, os trabalhos de chão ou os contentores, não estaríamos primordialmente e sempre mediante pintura, Calapez referiu de imediato o exemplo de *piso zero*.²³³ António Olaio frisa esta ideia:

Sendo, inequivocamente, pintura, a horizontalidade desta obra evoca a sua origem enquanto planta arquitectónica e, na sobreposição dos desenhos das plantas, cria uma malha mais apertada, mais complexa, na simultaneidade dos diferentes espaços, na ideia de síntese de um desenho arquitectónico, no sentido unitário de um conceito. (Olaio, 2005)

²³² Este texto de Pedro Calapez, *On Colour*, de 2012, foi escrito originalmente em inglês para ser apresentado na conferência *Thinking Colours: Perception, Translation and Representation* (Lisboa, 2012). A tradução para o português foi fornecida diretamente pelo artista.

²³³ Pedro Calapez em entrevista à autora, Lisboa, 21-04-2014.

Assim, *piso zero* demonstra um compromisso muito profícuo entre a pintura e a arquitetura: a peça é pintura mas parte de uma planta arquitetónica, em primeira instância, e instala-se num novo espaço arquitetónico de forma quase invasora, preenchendo o espaço real, ocupando-o e obrigando o espectador a percorrer um caminho para a ver. “(...) enquanto superfície resultante da compactação dos espaços, contém em si o próprio espaço, numa ideia de pintura enquanto rebatimento da realidade num plano.” (Olaio, 2005)

Por outro lado, o facto de a peça ter sido pensada e desenhada para ser mostrada no chão não implica que o artista não tome a liberdade de, posteriormente, a mostrar numa parede, num contexto diferente. Com efeito, algumas das peças de Calapez que são desenhadas para a parede podem depois ser mostradas no chão, ou vice-versa, e isso é uma interessante especificidade do seu trabalho e do modo como ele pensa o espaço, contaminando as linguagens da pintura e da arquitetura.

A maior parte das peças de Pedro Calapez não são *site specific* porque podem ser mostradas no local inicial para o qual foram previstas ou noutros locais, sendo que, em cada situação, os resultados podem variar conforme as características e a envolvente do lugar de exposição. No entanto, habitualmente o primeiro lugar onde vai ser mostrada a peça, a primeira parede, origina uma arrumação e uma predeterminação, que pode ser trabalhada no computador através de grelhas que, por exemplo, respeitam as dimensões dessa parede. A informação que permite organizar essas grelhas, desenhar as placas com determinadas dimensões e prever a sua disposição de determinado modo, é dada pelo espaço. Há um respeito pelas características do espaço que acolherá o trabalho, inicialmente, o que não invalida que a peça se adapte de diferentes modos a outros contextos, a outros lugares.

No caso de *piso zero*, depois de apresentar a peça no Centro Galego de Arte Contemporânea, Pedro Calapez teve uma conversa com Pedro Amaral, diretor da Orquestra Metropolitana de Lisboa, sendo que ambos encontraram um sentido particular em mostrar a obra do artista numa apresentação de duas peças: *Ruff*, de Emmanuel Nunes, e *Metamorfoses*, de Richard Strauss. A forma de Emmanuel Nunes criar sons, por exemplo, tinha muito que ver com a ideia de sobreposição, pelo que fez sentido mostrar *piso zero* neste novo contexto, encontrando uma nova dimensão para a peça.

A mesma peça foi também mostrada na Trienal de Ostende (Bélgica, 2006), numa igreja de Knokke, situação que solicitou a Calapez um novo enquadramento e a criação de uma história que ele quis contar ao padre dessa igreja, uma história que fizesse sentido naquele contexto e que fosse transmissível para todos os que se cruzariam com ela naquele lugar.

Será, então, a obra que foi primeiramente mostrada no Centro Galego a mesma que foi posteriormente mostrada no espetáculo com as *Metamorfoses* e na igreja de Knokke? Que mudanças de sentido podem ter havido? Sabemos que a obra é a mesma, mas quem a vê num sítio muito dificilmente a receciona do mesmo modo de quem a vê no outro. O contexto, o espaço e o lugar são fundamentais e Pedro Calapez tem isso em consideração muito antes de a obra estar concluída. Para além disso, não seria de estranhar se Calapez mostrasse *piso zero* na parede ou, até, se fragmentasse a obra, mostrando partes, alterando ordens e jogando, tal como fez com os desenhos que compunham *Cortina*, de 2014. A obra tem essa capacidade ativa de falar com o espectador, mas também com quem a fez, com o seu primeiro habitante, aquele que a conhece melhor.

Calapez torna a pintura maleável e expandida, diversa nas suas estratégias de apresentação. Pode pintar sobre tela e continuar a fazê-lo, mas também abandonar esse suporte a favor do alumínio, dos azulejos, das placas de aço recortadas, modeladas. *Half-Pipe*, de 2011, pode traduzir-se na forma mais arrojada de apresentar pintura. Quatro placas de alumínio côncavas, de grandes dimensões, são dispostas na sala lembrando uma pista para a prática de *skate*. Não havendo um convite direto para deslizar sobre a pintura, é essa a vontade que pode resultar da fruição desta obra, um querer experimentá-la, ocupá-la. As próprias estruturas que sustentam as placas de alumínio são elementos visuais que fazem parte da obra, lembrando um contexto de edificação e de obras em construções arquitetônicas.

Não podemos, ainda, falar de espaço na obra de Calapez sem realçar a importância do fragmento. A fragmentação, no seu trabalho, tem muito que ver com questões espaciais. Nas suas séries, vários elementos, que têm a sua individualidade e unicidade, seja pelas dimensões, volume ou características e material do suporte, seja pelo tratamento cromático dado ou pela intensidade do movimento, da pincelada, do ato de pintar, conjugam-se no espaço expositivo. Esses vários elementos de uma mesma série são combinados de forma aparentemente aleatória, desordenada ou sem regra. No entanto, podemos aqui pensar que é evidente a necessidade ou a intenção de uma ordem e que o todo resulta de uma combinação que só pode ser tão precisa e exigente quanto a sensibilidade que o artista desenvolve com a experiência.

Nos últimos anos tenho trabalhado sempre na ordem, em pinturas que são constituídas por rectângulos de cor mais ou menos afastados da parede mas que se organizam em grelha ou quadrícula e que se acabam por se organizar em estruturas mais ou menos geometrizadas. Nesta exposição aparece um conjunto de trabalhos também pintados sobre alumínio mas em que as formas se libertaram dos seus retângulos, se distorceram, se deformaram e, embora continuando uma forma a fazer corresponder a outra em termos de cor e de relações espaciais, as suas formas acabam por romper toda essa ideia de simetria. Mas há um equilíbrio. Há como que um equilíbrio dentro de um desequilíbrio. É um organizar de tensões que passaram da situação de uma cor eminente para uma forma e uma cor eminente. Esta é uma situação nova. (Calapez, 2011c)

Para Rudolf Arnheim, “a desordem interfere com o bom funcionamento humano. No entanto, dadas certas necessidades, a desordem pode ser atractiva ou desejável.” (Arnheim, 1997: 129). Ainda segundo este autor, a ordem capta-se, percebe-se e percebe-se através dos sentidos. O observador entende a estrutura organizada das formas ou cores que vê. Estas, as formas e as cores de uma pintura, simbolizam a interação de entidades significantes. A ordem, tornando-se condição necessária para fazer funcionar uma estrutura, facilita a compreensão. Esse equilíbrio, em Calapez, é procurado, mesmo que dentro do desequilíbrio, mesmo que estando ele mesmo em constantes reequilibrações.

No texto *Fragmento: máscara no olhar, espaço habitado*, publicado no catálogo da sua exposição de desenho *There is only drawing* na Fundação Seoane, na Corunha, em dezembro de 2012, Calapez refere-se ao conceito de cidade espacial de Yona Friedman, arquiteto francês nascido na Hungria, que fala assim da cidade como uma grelha, a que chama *infraestrutura*, onde se encaixam os volumes habitacionais. É interessante perceber como estes conceitos têm repercussões no trabalho de Pedro Calapez e no modo como ele pensa o papel da arquitetura no seu trabalho. Ele próprio faz uma analogia: o conceito de arquitetura móbil de Friedman, uma arquitetura que

se adapta às preferências dos seus habitantes ao longo do tempo, remete para a ideia de gestão dos fragmentos como elementos constituintes de um todo, tão presente no trabalho de Calapez. Para além disso, esse conceito remete ainda para a ideia de obra que se vai adaptando a situações e imprevistos que se afastam de um qualquer plano inicial, uma ideia de mobilidade que Pedro Calapez considera essencial no seu trabalho. Friedman publicou, em 1958, o manifesto *Mobile Architecture*, onde descreveu, precisamente, um novo tipo de mobilidade na arquitetura que não estaria dependente dos edifícios, mas sim dos habitantes, que passariam a estar munidos de uma maior liberdade. A cidade espacial seria a aplicação mais direta desse conceito de arquitetura móbil, uma técnica de desenvolvimento urbanístico que inclui estruturas contentoras e habitáveis encaixadas em espaços vazios e alternadas com outros volumes não habitados. As habitações seriam, assim, distribuídas livremente e essa flexibilidade e mobilidade do planeamento habitacional dariam aos habitantes liberdade de escolha. *La Ville Spatiale* seria a cidade construída numa grelha elevada do solo, suportada por colunas, constituindo, assim, uma utilização do espaço da cidade como algo flexível e composto por várias camadas.

Ora, o modo como Calapez organiza as suas grelhas estruturadoras da maioria das obras constituídas por partes distintas e como pensa o fragmento, no seu trabalho, tem muito que ver com esta ideia de cidade espacial de Yona Friedman. É interessante equiparar essa ideia de estrutura prévia que, posteriormente, à medida que se necessita, à medida que se escolhe, é subvertida; mas também a ideia de fragmento como elemento simultaneamente autónomo e constituinte de um conjunto que depende dele; e, ainda, a ideia de mobilidade como qualidade do artista, que se move e se adapta ao processo de fazer, e como qualidade do espectador, que segue e persegue a convocação fragmentada e mutável do olhar.

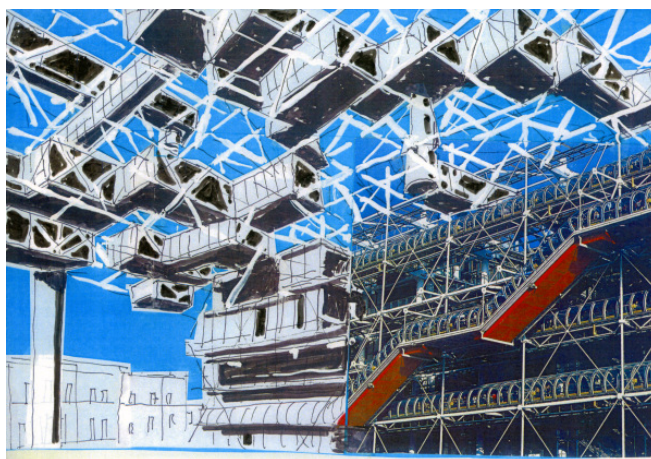


Fig. 94 – *La ville Spatiale* e o Centro Georges Pompidou, de Yona Friedman.

O trabalho de Calapez centra-se, assim, na criação de um espaço, seja o espaço pictórico, inserido na superfície da pintura, o espaço criado pela pintura quando instalada no espaço real, o espaço representado, os espaços cheios e vazios entre fragmentos ou um modo de ocupar o espaço. Por se interessar pelo envolvimento do espaço, Calapez usa com frequência situações de grande dimensão, que ultrapassam as escalas mais usuais e lidam com questões de perspetiva e confronto físico.

De este modo, la combinación de las estrategias puramente pictóricas con las mecánicas más propias de las instalaciones, la deconstrucción de su gramática, la experimentación con materiales extrapictóricos, el cuestionamiento del soporte y los problemas planteados por la representación y las relaciones entre el signo y el objeto, se constituyen en algunas de sus constantes.²³⁴ (Carpio: 2014)

Calapez incorpora no seu trabalho as cada vez mais ambíguas fronteiras entre os géneros artísticos, sendo que a pintura pede emprestada a esses outros chamados géneros, ou linguagens, a sua tridimensionalidade ou uma forma não bidimensional e não estanque de mostrar pintura. O artista põe em prática estratégias pictóricas para diluir as fronteiras entre a pintura, o desenho, a escultura, a arquitetura e a instalação, explorando sempre os limites da obra, a sua envolvimento com o espaço físico e uma visão espacial da paisagem e da ideia de construção e edificação. Em última instância, pode dizer-se que Calapez trabalha para transformar os espaços em lugares de pintura.

²³⁴ Deste modo, a combinação das estratégias puramente pictóricas com as mecânicas mais próprias das instalações, a desconstrução da sua gramática, a exploração com materiais extra-pictóricos, o questionamento do suporte e os problemas levantados pela representação e as relações entre o signo e o objeto, constituem-se como algumas das suas constantes.

2. José Bechara – a geometria impulsiva, *dramaticamente finita*

Procurar o que não existe é, na realidade, inventar o trabalho.
E esperar que, pelo menos um, dê certo.²³⁵

Em José Bechara, o tempo é um poderoso material riscador de superfícies e objetos, funcionando como o carvão ou a grafite numa folha de papel deixada à chuva e ao vento. Esse tempo, como material para o fazer, deixa marcas, cicatrizes, sinais de uma história e de uma vida anterior, sendo que esta pode ter sido dura, complexa, cheia, com imperfeições, nódoas, buracos, rasgões e manchas. São estas tatuagens do tempo que mostram, hoje, o que o objeto é, um resultado daquilo que foi. Cada objeto mostra-se, por isso, único e irrepetível, estando sujeito a acontecimentos e eventos aleatórios, não controláveis, que produzem a sua identidade e a sua natureza.

Assim, impregnados na passagem do tempo surgem o acaso, a ação não controlada, a valorização do acidente como poderosos criadores dos comportamentos e idiossincrasias das coisas, dos materiais e dos objetos. As estrias, as fissuras, o enrugamento, o enferrujar, a mancha que caiu e não volta a sair, contribuem para uma história revelada na pele dos objetos, mas também para uma homogeneidade estética, um *ser pintura*, uma afirmação pictórica. Todos os objetos trazem qualidades, texturas e cores passíveis de serem aproveitadas, manipuladas ou notabilizadas. É deste modo que Bechara manuseia o tempo, sobrepõe camadas de horas, acontecimentos e ações que já não controla, apropriando-se das suas marcas, usando as mãos e o corpo para as contaminar com opções que são suas, que lhes sucedem, as evidenciam e exponenciam. Nesse processo, a produção é o foco e a necessidade do artista: só fazendo, experimentando, errando, aproveitando a falha, o problema e a incerteza, e logo de seguida refazendo, é que se pode encontrar soluções, umas mais certas do que outras, outras a planear virem a ser certas, um dia. Para isso, basta estarem e ficarem no *atelier*, espaço de decisões, escolhas, informação que se mistura e se contamina, um espaço que fornece ao artista as soluções de que ele precisa, à medida que faz. Um espaço que é, na realidade, um *depósito de uma poeira de erros*. (Bechara, 2014 a). No fundo, e ainda nas palavras do artista, *o atelier é o melhor lugar do mundo*. A criação é possível na medida em que a informação que esse *atelier* contém resulta de uma experiência acumulada e, na soma de coisas que foram feitas, coisas que estão por fazer e coisas que estão a ser manipuladas no momento, há material para criar algo de novo, avançar, encontrar respostas e soluções. Não será, portanto, possível fazer sem olhar para o que foi feito, ao mesmo tempo que é nas relações entre as peças dispostas no *atelier* (as supostamente acabadas, as que fogem aos planos, as que erram continuamente) e os restantes elementos visuais (um pedaço de vidro, um resto de lona de camiãõ onde incide a luz do sol, uma folha de papel onde caiu uma mancha de ferrugem, um pedaço de madeira que corta o ar) que surgem condições, contaminações e proposições para a criação.

²³⁵ José Bechara em entrevista ao *SaraivaConteúdo*, in *José Bechara e o Ofício do Artista*, 2010. in http://www.youtube.com/watch?v=x_5Md47SVZw#t=188 [acedido em 28-01-2014]



Fig. 95 – José Bechara, *Sem título*, 1995-2004 (da série Externo e Interno). Técnica mista s/ papel. 30x21cm.

A experiência artística de José Bechara é, assim, movida pelo próprio trabalho, pelos problemas e questões que este levanta, pelo resultado de um pensamento diário sobre o fazer, sobre o objeto, sobre a coisa em si: seja o material, o processo, o conceito, influenciados por uma observação tanto das experiências domésticas e quotidianas como, por exemplo, do contexto geopolítico. O artista não considera o seu trabalho narrativo nem se considera, a si mesmo, um *cronista do quotidiano*.²³⁶ Não é o trabalho que vai falar mais do que o que tem para dizer, e o que tem para dizer pode muito bem autocentrar-se e diluir-se nas suas questões formais, no ser pintura, escultura ou desenho, no ser objeto, no ser cor ou textura. Mas, de modo evidente, aquilo que se passa, aquilo que acontece, o entorno, *os minutos à toa* ou *os intervalos entre as coisas* são material, matéria e questão para o seu próprio trabalho. O artista está, em todos os casos, fundido no trabalho, sendo impossível separar arte e vida. Estas estão de tal modo contaminadas que a obra tanto pode estar ausente do mundo que a rodeia, instrospectiva, virada para dentro, reflexiva e afundada na sua riqueza formal, como pode gritar influências do que acontece no mundo, do que o artista é e das situações pelas quais passa.

O discurso de José Bechara sobre o seu próprio trabalho tem um forte teor poético, metafórico, apaixonado. Se, por um lado, há uma atenção à prática e ao fazer que conferem ao seu trabalho e ao seu discurso uma componente pragmática e objetiva, por outro lado soltam-se palavras e ideias que levam a obra para o campo da suposição, da metáfora, da oportunidade que é dada ao espectador para pensar e sentir

²³⁶ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

uma outra coisa. Há coisas que o artista pode não dizer mas sugere, por exemplo, através de um título: *Nos intervalos entre as coisas, nos minutos à toa*. Esta obra de 2013, que nos afunda em amarelo e nos faz prender o olhar a uma cabeça a navegar no ar, projetando sombras e refletindo-se numa parede de vidro, pode provocar alguma estranheza no contexto da obra de José Bechara. A figuração humana é muito rara no conjunto do seu trabalho e, aqui, apresenta-se sem pudor. O título pode sugerir que se tratou de um momento à toa, o da produção da obra. Mas não. É um minuto importante na vida do artista, suficientemente importante para o levar a produzir uma obra. É um trabalho dedicado, envolvido em mistérios e singularidades. Traduz a importância de minutos poéticos que surgem nos intervalos das coisas que nos acontecem, talvez rotineiramente, todos os dias. Minutos em que, idealmente, deveríamos procurar estar atentos. Assim, a nós, espectadores, cabe olhar, ver e sentir o que nos for possível sentir.

Em *Nuvem para meia altura*, de 2013, uma obra com vidro, papel *glassine*, lâmpadas e cabos de aço, onde podemos ver uma nuvem baixa, perto do chão, contrariando a sua natureza, qual a probabilidade de o artista ter partido do episódio em que a sua filha contemplava as nuvens, distraída, e queria que o mundo a deixasse continuar a olhar para as nuvens?²³⁷ Um episódio da sua rotina, que ficou gravado, pela sua dimensão poética. Não o sabemos, mas podemos pensar que sim, que se trata de uma nuvem desenhada para gente mais pequena, que quer aproximar-se de algo inatingível mas visível, passível de ser contemplado durante largos minutos à toa, aqueles a que temos de nos dar ao luxo de ter. Assim, há momentos no trabalho de José Bechara que resultam de uma ainda mais intensa comunhão entre arte e vida e, fundamentalmente, de um acumular de horas e de um tempo muito específico, aquele que é passado no espaço íntimo, contaminado, privilegiado e vivido do *atelier*.

A escolha de José Bechara para este trabalho partiu de um impulso ligado ao prazer de olhar e à emoção e fruição que podem resultar do ato de estar e permanecer perante uma obra. Ainda sem conhecer o suficiente e sem ter noções objetivas e concretas do contributo que o aprofundamento do seu trabalho poderia trazer para este projeto, estar perante uma peça do artista, na altura, *Ultramar com 5 cabeças*, apresentada na Quase Galeria em 2011, foi o necessário para validar e procurar dar a entender a minha escolha. Num momento, talvez num minuto, encontrei os sentidos de que necessitava, tendo percebido que precisava de mostrar aquele exemplo como modo de esculpir a cor, arquitetando o lugar, desenhando o espaço. No fundo, apercebi-me de uma fusão e confluência de várias questões essenciais deste trabalho (a contaminação das linguagens pictórica e arquitetónica, a expansão da pintura para o espaço real, a modelação do espaço, o desenhar com a cor) numa única peça. Tratou-se, assim, de uma experiência visual e física que serviu de ponto de partida para uma necessidade de procurar os outros caminhos da sua obra, tentando confirmar se haveria mais interseções entre o seu percurso e os interesses específicos desta investigação. O resultado foi a descoberta de um acumular de sentidos, experiências e modos de dar forma a uma ideia profundamente conectados com o que este trabalho pretende mostrar e com a minha própria prática artística. Não se trata apenas da questão da cor e dos constantes resquícios da sua experiência como pintor presentes na obra escultórica e transversal a todo o trabalho do artista; não é só a relação que mantém com a geometria, a arquitetura e o tema e a forma da casa; não se resume ao modo como ele anula as fronteiras entre pintura, escultura, desenho e arquitetura, ou como

²³⁷ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

as suas peças podem ser tudo isso em simultâneo, sem ser nenhuma delas em exclusivo. Não se trata apenas do modo como o artista formaliza estas ideias, temas, conceitos e processos, nem apenas as experiências visuais, físicas e interativas que cada peça possibilita e provoca. É também o modo como José Bechara fala do seu trabalho e confirma as questões que as obras sugerem e transmitem: dos planos que resultam no erro, da geometria que falha e é humanizada, do valor e inevitabilidade da prática e do fazer, do carácter transitório de muitas peças, que convidam a uma participação do observador. E, ainda, do valor metafórico de alguns momentos, de algumas peças que não podem estar senão atentas e recetivas ao que acontece, ao que se passa à volta, para além do relevante facto de o artista assumir que a tentativa e o erro são o mais poderoso mecanismo do seu processo criativo.²³⁸

Nessa obra, *Ultramar com 5 cabeças*, o artista soube ocupar o espaço com cor, incorporando no mesmo objeto as linguagens da pintura, da arquitetura, da escultura e do desenho, contaminando os meios e processos, anulando a identidade e as especificidades de cada linguagem para criar um campo novo e intermédio. Um campo tão dúbio quanto inequívoco, no sentido em que questiona os limites de cada área, meio ou linguagem, mas ao mesmo tempo assume uma enorme clareza e eficácia na tradução de um pensamento através da forma ideal. A peça apresenta um conjunto de volumes geométricos, alguns opacos e densos, os cubos de azul ultramarino a que chama *cabeças*, outros vazados, desenhados no espaço apenas com finas linhas azuis. Ambos, cubos vazios ou ausentes e cubos cheios ou ocupados, articulam-se no espaço de forma harmoniosa e equilibrada, preenchendo-o com azul ultramarino. Este azul impõe-se e impregna a nossa perceção da peça, do espaço que a envolve e a contém e de todo o espaço entre volumetrias, entre sólidos cheios e sólidos vazios, o que nos obriga a quase querer entrar na espécie de bairro disfuncional que ali se mostra. As volumetrias surgem como um conjunto de casas desarticuladas e disfuncionais, que apelam a uma possibilidade de as experienciar fisicamente, com o corpo, contornando e percecionando a peça através de vários ângulos possíveis. Não se consegue ver a peça toda de uma só vez. Podemos incluir todo o seu tamanho num único ato de parar e olhar, mas perderíamos inúmeras nuances, ângulos escondidos, interseções inesperadas. Quase que podemos, aqui, fazer uma analogia à cidade espacial de Yona Friedman, que já Pedro Calapez mencionou como influência para o seu trabalho e, especificamente, para a questão do fragmento, à qual Calapez dá muita importância. Relembrando, Friedman fala da cidade como uma grelha, a que chama *infraestrutura*, onde se encaixam os volumes habitacionais. Trata-se de uma arquitetura móbil que se adapta às preferências dos habitantes ao longo do tempo, tendo estes a liberdade de escolher onde querem viver. A flexibilidade e mobilidade do planeamento habitacional traduzia-se na articulação de estruturas contentoras e habitáveis encaixadas em espaços vazios e alternadas com outros volumes não habitados, montados numa grelha elevada do chão. Ora, o que se passa nesta obra de José Bechara parece ser uma metáfora visual deste conceito de cidade espacial ou arquitetura móbil onde o espectador pode escolher onde viver ou, simplesmente, usufruir do espaço vazio, cheio de nada. Aliás, todos os volumes e elementos da peça são simplesmente pousados e podem ser modificados a qualquer momento. A peça é constituída por módulos separados que se conjugam num desenho final. Este desenho espacial é feito diretamente no espaço onde a peça vai ser exposta, num gesto performativo que pode variar de lugar para lugar e que pode, inclusive,

²³⁸ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

surpreender o artista na hora de a montar. Tal como afirmou Bechara, “tudo isso é transitório, tudo isso pode ser mexido a partir da relação com o observador, que não é mera observação. Ele pode praticar, ele pode penetrar no trabalho, ele pode participar no trabalho.”²³⁹

Então, se tivéssemos a missão inglória e, certamente, inútil de definirmos o que é esta peça, o que diríamos? Uma escultura? Pintura expandida para o espaço real? Um desenho espacial que se estende por toda a sala de exposições, não tocando nas paredes, o sítio mais provável e previsível para se mostrar desenho? Uma instalação pictórica e escultórica, ambas em simultâneo? Uma maquete de arquitetura que se quer expandir e crescer? Ou uma arquitetura desconstruída, a quem lhe são retiradas especificidades ligadas à função e à habitabilidade? Uma casa aberta, quebrada, desmontada, estranha e inóspita. Será difícil habitá-la, mas o desejo de o fazer pode impregnar os sentidos. De qualquer modo, há uma trama geométrica distendida para o espaço expositivo, e tanto a ideia de *escultura gráfica* como de *desenho espacial* se ajustam ao modo como o autor desenha o vazio e o cheio no espaço tridimensional, ocupando-o. Não interessa, definitivamente, guardar esta peça numa gaveta estanque, fechada e de ângulos retos que defina os territórios em que se insere: “Pensar nessa obra significa assumi-la simultânea e paradoxalmente como desenho corporificado e escultura sob o risco de desmaterialização.” (Farias, 2013).



Fig. 96 – José Bechara, *Ultramar com 9 cabeças*, 2010 (da série *Esculturas Gráficas*).

Emulsão Vinílica e pigmento ultramar sobre madeira e madeira de balsa. Dimensões variáveis. Vista da exposição *José Bechara: como piscada de vaga-lume* no Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa, Portugal.

²³⁹ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

Escultura gráfica ou *desenho espacial* são os nomes que o crítico brasileiro Fernando Cocchiarella encontrou para se referir a estas peças híbridas de José Bechara, denominações que o artista adotou e passou a usar. No *website* do artista, que assume alguma componente pedagógica e de acessibilidade para qualquer visitante, está escrito que “*Esculturas gráficas* ou *Desenhos espaciais* são operações tridimensionais que convidam a uma mirada sobre o desenho. São estruturas produzidas em diferentes materiais e instaladas com variadas dimensões, quer em espaços arquitetônicos ou naturais.”²⁴⁰ Agnaldo Farias fala delas como um “conjunto de desenhos transpostos do espaço bidimensional do papel para o espaço do mundo.” (Farias, 2013), sendo que o “gráfico” se refere a uma modalidade particular do desenho, o projetivo, um desenho que vai de dentro para fora. Ainda segundo Farias, Bechara discute os limites de um fundamento do platonismo, o cubo, trabalhando e variando a sua configuração, o modo de o organizar, os materiais de que é feito, as cores que o revestem e as luzes próprias a essas cores. Assim, a produção de espaço, ou a intervenção num espaço, advém de um conjunto de opções ligadas à prática do desenho, seja este uma coisa mental, racional, premeditada, ou uma ação física de carácter intuitivo. Depois do desenho, vem a instalação no espaço, a articulação de volumes e arestas, o reconhecimento da luz e da sombra que estes projetam uns nos outros também como modo de desenhar.

Enquanto os cubos assentados no chão, apoiados em uma das faces, passam a sensação de estabilidade, a segunda, a terceira e até a quarta camada vão sendo compostas por cubos enterrados, pirâmides invertidas, deslocadas, tortas, apoiadas nas arestas dos cubos que lhes estão abaixo. Aqui e ali, encarapitados nos cimos dessa estrutura desagregada, uma expansão limitada pelas quatro paredes, estão os cubos fechados e, apesar de sua aparência pesada, na medida em que estão enviesados, oblíquos, esconsores, parecem flutuar, frutos densos e duros paralisados no espaço. (Farias, 2013)

Agnaldo Farias faz, ainda, alusão à imensa carga simbólica do cubo, com os seus atributos de sólido geométrico como noção basilar da racionalidade, e à expressão que o mesmo teve ao longo da história da arte:

(...) [o cubo] volta com força surpreendente a partir da produção minimalista e conceitual logo ao princípio dos anos 1960. Artistas como Carl André, Donald Judd e Sol LeWitt foram pródigos em especulações sobre a infinita variabilidade do cubo, passível de ser obtida através de sua repetição ordenada. Enquanto isso Michael Heizer, Tony Smith, Robert Morris, Robert Smithson, Hans Haacke, Lucas Samaras e até mesmo Eva Hesse pensaram-no como suporte de ambiguidades ou produtor de situações espaciais imprevisíveis. (Farias, 2013)

Para Jacopo Visconti (2011), os cubos de José Bechara, apesar da sua fisicalidade e sensualidade, pertencem também ao domínio do intelecto, sendo cubos e desenhos de cubos, em simultâneo, mostrando o tangível e o intangível.

Podemos pegar na noção de cubo para pensar a relação de José Bechara com a geometria. O cubo, como forma geométrica regular, é na sua obra contaminado por interseções imprevistas, irregulares, erradas, por ângulos que contrariam essa regularidade. A geometria de Bechara é mais humanizada: “Ela falha como a gente falha, ela erra como a gente erra. Ela é impulsiva como a gente é impulsiva. Ela é

²⁴⁰ www.josebechara.com

dramaticamente finita como a gente é dramaticamente finita.”²⁴¹ O cubo pode funcionar como metáfora da casa, de uma forma contentora com a capacidade de albergar, conter e proteger. Mas, no caso das *esculturas gráficas*, estes cubos não só não têm aberturas ou a possibilidade de vermos para dentro, como são depois alternados com cubos esvaziados de matéria, definidos por uma fina linha, onde é efetivamente impossível guardar seja o que for. Sendo casas, algo de errado as envolve. Gaston Bachelard, na sua referida obra seminal *The Poetics of Space – The Classic look at how we experience intimate places* (1994), assinala que cada casa é, antes de tudo, um objeto geométrico de planos e ângulos retos. No entanto, convida o seu leitor a questionar como é que tal retilinearidade pode albergar a complexidade humana e adaptar-se aos seus próprios habitantes. Segundo Stilgoe (em Bachelard, 1994), é na casa que Bachelard descobre a metáfora da humanidade. Ora, Bechara parece apropriar-se desta questão: a geometria e a forma do cubo tornam-se metáforas da casa e do próprio ser humano, questionando em simultâneo a sua capacidade de proteger e conter, principalmente no modo como o artista esvazia, alterna e desequilibra esses cubos. A geometria é humanizada do ponto de vista da falha e do erro, indissociáveis do ser humano, enquanto que os cubos que sugerem casas se afastam da tal capacidade de se adaptar aos próprios habitantes. Os cubos desviam-se, caem, perdem o equilíbrio, apoiam-se num único vértice e intercalam-se com o vazio. É preciso, no entanto, não esquecer as palavras de José Bechara: “o vazio não é só vazio, o vazio também é uma substância.” (Bechara, 2014 a). Bechara frisa, ainda, que foi muito importante para a sua experiência escultórica perceber o vazio como matéria. Se, numa escultura convencional, cria-se a forma retirando matéria ao material, no caso de Bechara a escultura dá-se por adição, apresentando essa função construtiva. Parte do zero para um todo, um *ser escultura* como adição de vazios e objetos, ativando o espaço no qual se instala: “Eu posso não tocar o espaço, mas ele existe como coisa. É possível pensar que a escultura que se dá por adição vai esculpindo os vazios.” (Bechara, 2014 a)

Rudolf Arnheim faz uma interessante aproximação a esta questão da densidade do espaço vazio:

Evidently, emptiness is not simply related to the absence of matter. A space on which nothing is built can be pervaded nevertheless by perceptual forces and filled with density, which we might call a visual substance.²⁴² (Arnheim, 1977: 22)

Assim, o espaço vazio é visto por Arnheim como uma substância visual que não implica a total ausência de matéria ou de coisas, podendo implicar jogos visuais e perceptivos que são evidentes na obra de Bechara: o artista dá protagonismo ao vazio, que se torna matéria construtiva e força perceptiva. Segundo Arnheim, e pelo contrário, uma área homogênea numa pintura pode ser vista como um espaço vazio, mesmo tendo o pintor acrescentado matéria ao suporte. O importante é perceber se as formas impõem uma organização estrutural à superfície em questão, o que definitivamente acontece com os espaços vazios de Bechara: eles impõem uma organização estrutural de enorme influência na totalidade da obra.

²⁴¹ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

²⁴² Evidentemente, o vazio não se relaciona simplesmente com a ausência de matéria. Um espaço em que nada é construído pode ser impregnado, no entanto, por forças perceptivas e preenchido com densidade, o que poderíamos chamar de substâncias visuais.

Bechara chama, a estas peças que conferem tridimensionalidade à linha e uma espécie de capacidade de desenho aos volumes, uma pergunta, uma experiência, uma tentativa: são esculturas com a intenção, a ambição e a vontade de mostrar mais um caminho, não um caminho novo, mas mais um caminho (Bechara: 2010 a).

Foi no ano de 2009 que José Bechara iniciou a série *Esculturas Gráficas*, representativas desta ligação entre a geometria e a materialidade, como extensão do desenho para o espaço real, que é arquitetónico e tridimensional. As peças criam um profundo impacto visual e são significativas e incontornáveis, no conjunto do seu trabalho, pelo modo como corporificam uma intenção, alargada a todas as formas de expressão do artista, de anular as fronteiras entre pintura, escultura, desenho e instalação, mantendo uma qualidade e expressão arquitetónicas, ligadas ao fascínio pela geometria, que acaba por contaminar todas as obras. Ao longo dos anos, o artista foi introduzindo variações de escala, materiais e cores nestas *esculturas gráficas*. Para além disso, a cada montagem das diferentes peças são oferecidas ao artista novas possibilidades, uma vez que nenhum lugar para cada volume é definitivo. O artista constrói o espaço no momento de montar a peça, produzindo operações que podem ser mais verticais ou mais horizontais, mais densas ou mais fragmentadas, mais regulares ou mais desorganizadas. O espaço também fornece soluções ao artista.

Desde o início destas novas experiências escultóricas, em 2009, Bechara assumiu-as também como experiências sobre a prática do desenho ou da existência do desenho num suporte tridimensional. Por esta mesma razão, é possível confirmar que o título das peças, *esculturas gráficas* ou *desenhos espaciais*, ajudam a operar o trabalho e a enquadrar a intenção do artista. É um título que aponta um caminho e que confirma uma intenção.

José Bechara tem, efetivamente, vindo a pensar o uso da pintura, da escultura e do desenho como meios para criar objetos que se encontram num qualquer campo intermédio entre todos eles, objetos que também protagonizam uma instalação, um ato performativo, um desenho no espaço real, uma maquete de arquitetura, talvez uma instalação arquitetónica que é, acima de tudo, pintura. Esse inequívoco anulamento de fronteiras entre todos os meios parece proporcionar uma experiência visual singular, porque dúbia, não classificável, distante de uma qualquer ditadura de especificidades incontornáveis: a arquitetura pode ser uma casa pequena impossível de habitar, a pintura pode ser o resultado da oxidação de um material apropriado, o espaço pode ser manipulado por uma deriva e extensão tridimensional do desenho. Pintura, escultura, arquitetura, desenho e instalação podem ser sempre eles mesmos, ao mesmo tempo que são o outro e invadem constantemente o espaço mais ou menos definido de cada um deles. É por isso que a perceção é enganada, ou convocada para um exercício de deriva e surpresa: podemos estar preparados para ver uma coisa, e acabamos por ver outra.

Em todos os casos, a geometria é um elemento central na sua obra, embora seja tratada como se de uma pessoa se tratasse, com todas as suas falhas, erros, incertezas, conflitos e problemas.

A geometria é um instrumento de grande precisão. Pode calcular rotas, calcular estruturas, fazer grandes cálculos matemáticos, é um elemento de afirmação. Eu gosto de pensar a geometria não como elemento de afirmação, mas como uma invenção humana que se assemelha à sua fragilidade. (Bechara, 2014 a)

Em alguns momentos do seu percurso, Bechara percorre os vários tipos de trabalho que vai desenvolvendo e procura articulá-los num mesmo espaço expositivo, o que obriga a operações espaciais mais exigentes, que se devem concentrar nas especificidades de cada trabalho, nas suas diferenças, desajustes, harmonias e contrastes.

A exposição *José Bechara – Fendas* (2010), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, é um exemplo incontornável. A exposição celebrou os vinte anos da carreira do artista, reunindo algumas das obras mais representativas do seu percurso em diálogo com trabalhos recentes e inéditos. Desenhos antigos nunca antes expostos, como naturezas mortas feitas em 1991, em diálogo com desenhos monocromáticos recentes, foram mostrados nesta exposição. Bechara expôs, ainda, uma das suas *esculturas gráficas*, ou *desenhos espaciais*, aquilo a que se pode chamar uma derivação ou extensão tridimensional do desenho, bem como várias esculturas pequenas da série *Open House* e fotografias da série *A Casa*, de 2002, resultantes da sua residência em Faxinal do Céu, no Paraná, nesse ano. No próprio local da exposição Bechara fez duas pinturas em vidro da Série *Gelosia*. Nesta série, de 2010, Bechara começa a trabalhar com o vidro, utilizando placas de vidro com oxidação de aço, placas de fórmica e tinta acrílica, constituindo peças escultóricas que se apoiam contra as paredes das salas de exposição, envolvendo-se no espaço arquitetónico.

Esta exposição surge como um exemplo paradigmático da conciliação e comunicação, no mesmo espaço, entre vários modos de dar forma às ideias de Bechara, àquilo que ele pretende dizer, que tanto pode ser materializado através do desenho, da pintura, da escultura ou da instalação, muitas vezes tocando a arquitetura em vários pontos fundamentais. Aliás, a exposição adotou o nome *Fendas* tanto por causa dessas frestas, brechas ou pequenas aberturas que existem entre uns trabalhos e outros, como por causa dos campos intermédios onde não é necessário definir o enquadramento dos trabalhos. Deste modo, importa a identificação e compreensão das conexões entre eles e o modo como um trabalho pode dar pistas muito valiosas para a concretização de um outro:

A exposição tem esse nome porque entendo que os diferentes conjuntos – desenho, pintura, escultura e fotografia – são pensados e produzidos a partir da experiência própria de cada trabalho. Pensar pintura pode abrir uma brecha para trabalhar em outro meio, por exemplo, uma experiência escultórica, a partir de algum problema surgido no processo do trabalho. Dessas brechas, ou frestas, falava eu com o poeta e crítico Adolfo Montejo Navas, quando ele sugeriu o uso da expressão ‘fendas’, de que gostei. (Bechara, 2010 b)

Tal como afirma Luiz Camillo Osorio no catálogo da exposição, “uma antologia de meio de carreira implica avaliação, reflexão e projeção.” E é neste ponto que Osorio refere que um início predominantemente pictórico deu origem à incorporação de elementos escultóricos e a um diálogo mais aberto com a arquitetura, algo que foi um resultado evidente do desenvolvimento da poética de Bechara.

Ainda que possamos estar, na maioria das vezes, mediante pintura, estamos também perante outras coisas que fogem do campo pictórico, divagam e eventualmente regressam ao ponto de partida, sendo que a experiência pictórica serve como modo de impregnar qualquer objeto artístico de Bechara de um *ser pintura*.

Muito do que acontece num trabalho deriva de uma experiência anterior. Sem esgotar a experiência anterior, de vez em quando o trabalho abre uma frecha, uma fissura para um outro conjunto de acontecimentos. (Bechara, 2014 a)

José Bechara nasceu no Rio de Janeiro em 1957, onde vive e trabalha. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), iniciando os estudos em 1987. Entrou relativamente tarde no mundo das artes, sendo que antes de ingressar no Parque Lage poucos acontecimentos ligados à arte parecem ter tido uma expressão significativa. No entanto, a arte sempre lhe interessou e, por volta dos 14 anos, foi marcado pela imagem da obra *Banhista*, de Rembrandt, que viu impressa num livro. Essa emoção ganharia força quando, em Londres, e por volta dos 19 anos, viu o quadro na National Gallery, observando a pouca distância a resolução dos problemas de luz através de uma específica pincelada, as soluções do artista para fazer funcionar a obra, a expressão dos gestos. Foi um momento de confirmação, para o artista, de que a arte tem a capacidade de alterar o indivíduo (Bechara, 2014 a). Depois disso, e numa tarde de 1987, no Rio de Janeiro, Bechara entrou nas salas silenciosas do edifício do Parque Lage e viu uma aluna concentrada na produção de um trabalho, afastada do barulho da cidade e descolada do mundo exterior. Pensou que queria adotar aquela realidade para si. Resolveu e decidiu, nesse momento, que seria ali que iria aprender arte, embora a arte, para Bechara, não se ensine: “A arte é uma coisa impossível de ensinar.” (Bechara, 2014 a). No entanto, é possível aprender, e esta equação resolve-se com metodologias semelhantes às que Bechara encontrou, por exemplo, no seu professor Charles Watson, que incentivava os alunos não a justificar, mas a problematizar o que faziam.

Bechara é um dos artistas mais reconhecidos do panorama da arte contemporânea brasileira, um dos expoentes da geração de 1990, tendo feito a sua primeira exposição individual em 1992, no Centro Cultural Cândido Mendes. Participou em exposições internacionais de grande relevância como a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, a 29ª Panorama da Arte Brasileira, a 5ª Bienal Internacional do MERCOSUL ou a Trienal de Arquitetura de Lisboa de 2011. Expôs no Brasil, em Espanha, nos Estados Unidos, em França, na Suíça e em Portugal, onde, aliás, tem exposto com regularidade.

A presença de Bechara em Portugal tem sido significativa, tendo apresentado as exposições individuais *A Casa*, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2009; *José Bechara: Desenhos* no Carpe Diem Arte e Pesquisa, em 2010; *José Bechara: Ultramar com 5 Cabeças* na Quase Galeria (Espaço T) no Porto, em 2011; *José Bechara* na Galeria Mário Sequeira em Braga, em 2012 e *Nuvem para meia altura*, na mesma galeria, em 2013. Nesta última exposição, o artista reuniu um conjunto de pinturas e esculturas, como as *esculturas gráficas*, pinturas em lona de camião ou pinturas em vidro, jogando sempre com o espaço arquitetónico.



Fig. 97 – José Bechara, Vista da exposição *Nuvem para meia altura*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 2013.

Bechara integrou, ainda, a exposição *Falemos de casas: quando a arte fala arquitetura [construir, desconstruir, habitar]*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, exposição inserida na Trienal de Arquitetura de Lisboa de 2010. Como foi já afirmado, esta exposição pretendeu alargar os seus conteúdos a outras áreas do pensamento para além da arquitetura, tendo sido “pensada em torno da ideia de que as artes visuais, de diversas formas, vêm explorando temas ou territórios próprios da arquitetura, como o espaço, a escala, o limite, a matéria ou o construir, referindo apenas os mais óbvios.” (Mateus, 2010:15). Foi neste contexto que Bechara apresentou a peça *Casa Amorosa*, de 2008, uma obra pertencente à Série *Open House* que incorpora na perfeição essa ideia da exploração, por parte das artes visuais, dos temas e territórios próprios da arquitetura.

Se, nos primeiros anos, José Bechara desenvolveu a sua atividade no campo da pintura, o artista acabou por, efetivamente, expandir essa prática ao desenho à fotografia, à escultura e à instalação, sempre com um interesse na dimensão arquitetónica dos objetos. Em todos os casos, há uma intenção de desviar a matéria do seu destino original, tal como afirmado pelo próprio artista, valorizando a sua vertente formal, esvaziando-a das características dos seus significados e funcionalidades. Diversificando técnicas e materiais, Bechara usa muitas vezes a apropriação para, após essa ação, intervencionar.

O projeto *A Casa*, resultado da residência em Faxinal do Céu, no Paraná, em 2002, surge como a sua primeira experiência fora do plano da pintura, abraçando uma efetiva tridimensionalidade, aliada à monumentalidade da casa apropriada, uma casa real que passou a ser objeto artístico. Foi a partir desse momento que o tema da casa passou a ser um dos mais invocados na obra de José Bechara e uma referência para posteriores e consequentes séries de fotografias e desenhos, instalações, esculturas de

grande formato ou de escala mais pequena, como veio a acontecer com a Série *Open House*.

Podemos, ainda assim, pensar em como a formação inicial de José Bechara, a de pintor, pode, finalmente, amarrar em si mesma todas as derivas que lhe sucedem ou dela são consequentes, no sentido em que um carácter, uma força e um valor pictóricos estão impregnados em todos os seus trabalhos. Isso pode acontecer, também, devido às opções cromáticas: ao azul forte de uma *escultura gráfica* que impregna e invade os nossos sentidos, ao vermelho vivo ou verde claro de uma *Open House* que modela o espaço e transforma o objeto em pintura, ao verde-água contaminado por ferrugem de uma pintura oxidada em lona de camião. Mesmo que tratando-se da cor inseparável de um material apropriado, com toda a sua história e marcas do tempo, é possível perceber que José Bechara não prescinde do potencial transformador da cor e do modo como esta pode ser significativa na construção e modelação do espaço. É talvez possível perceber, no seu trabalho, a pintura como começo: do percurso, mas também da obra em si.

2.1. A pintura como começo

Pintura ou o quê?²⁴³

José Bechara começou por pintar. Essa experiência e formação como pintor podem constituir-se como começos possíveis para um conjunto de modos de fazer, expressões, conceitos e opções formais que acabam por contaminar toda a sua prática. Seja sob a forma de uma casa real com quinze metros de comprimento que expulsa a sua mobília de várias formas, materiais, texturas e cores, seja através de um desenho tridimensional que ocupa o espaço com volumes de cor e linhas geometrizes, seja através de uma mancha vermelha aguada sobre uma folha de papel ou da oxidação de um material apropriado, ou ainda através da ocupação de todo um espaço museológico com peças da intimidade doméstica, podemos afirmar com alguma convicção de que estamos sempre mediante pintura. É evidente que também estamos mediante escultura, instalação e desenho. Em algumas peças, um ou outro modo de dar forma a uma ideia pode evidenciar-se. Mas parece haver sempre uma qualidade pictórica nas suas peças, principalmente pelo modo como o artista preenche o espaço com cor ou como articula formas geométricas, linhas que se cruzam ou se enumeram em ordens regulares e manchas de uma ou várias cores mais ou menos homogêneas: podemos absorver o azul como cor única e vencedora de um trabalho, alternar o olhar entre uma superfície plana e vermelha de uma *open house* com o ruído e o impacto inesperado de planos vazios e mobiliário amontoado, ou assimilar a riqueza e profundidade de cores presentes nos materiais e suportes, que só existem à custa de um processo de passagem do tempo absolutamente irrepitível e avassalador. Não há, nem deverá ser preciso, em grande parte dos casos, o uso de tintas e pincéis. A cor pode existir previamente numa placa de fórmica ou surgir já como característica inseparável do material ou suporte encontrados, apropriados e que, ainda, por

²⁴³ Agnaldo Farias, sobre pintura de José Bechara. In *O sumo da violência*, 2006.

processos de oxidação, por exemplo, ganham novas cores: “Afim, qualquer material possui cor própria. Cabe ao homem decidir se aplica ou não uma outra cor sobre a cor existente.” (Farias, 2013). Essa decisão parte do autor e evidencia o facto de a simples apropriação não ser um ato artístico autossuficiente, para Bechara: é preciso fazer sobre isso. O material, o suporte, fornecem pontos de partida preenchidos com uma abertura de possibilidades tão rica quanto as inúmeras marcas do tempo que trazem. A mais pequena mancha proveniente do contacto com uma superfície ferrosa pode tornar-se protagonista de uma composição. Este é um modo possível de pintar. E o que Bechara tem feito é procurar distintas possibilidades para a prática da pintura:

A pintura de José Bechara começou no momento em que ele a compreendeu em aceção ampla. (...) Seu caminho pessoal delineou-se ao entender que a pintura acontece em tudo e o tempo todo, em toda e qualquer superfície de material ou objeto produzido pelo homem, por definição e sem exceção. (Farias, 2013)

Existe, no percurso de Bechara, um episódio que pode ser considerado como um marco que desencadeou este posicionamento em relação à pintura, o de a ver em todo o lado e o de ampliar as suas possibilidades. O papel do artista está também em trabalhar com aquilo que recebe e aquilo que acontece à sua volta, procurando soluções criativas para a resolução de problemas. Como afirmou José Bechara, em entrevista e citando um professor seu, uma tela em branco é um problema. Uma tela em branco com uma mancha vermelha são dois problemas. Cabe ao artista resolvê-los: “Você, por vezes, como artista, como qualquer profissional, um crítico, um advogado, um historiador... depara-se com um problema que pode parecer intransponível. E restam duas opções: virar as costas ou tentar lidar com aquilo de algum modo.”²⁴⁴ E, segundo Bechara, uma boa parte dos seus trabalhos resulta de duas coisas: o acidente e a insistência em relação ao acidente. Se este acontece, é urgente aproveitá-lo e retirar as mais interessantes possibilidades desse episódio aleatório, não controlável, muitas vezes improvável.

Em 1992, pouco depois de deixar o Parque Laje e de ter montado o seu *atelier*, Bechara recebeu um convite para a sua primeira exposição individual, no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro. Nessa altura, Bechara produzia pinturas a óleo de grande escala, mas foi-lhe diagnosticada uma doença que, embora não sendo grave, o impediu de usar as tintas a óleo. Confrontado com essa dificuldade, chegou a pensar que não ia fazer a exposição. Em deambulações, parou com o carro numa estação de serviço, onde um camionista estava a lavar a lona usada do seu camião. Bechara pediu para ele parar de fazer o que estava a fazer e ficou a ver a água a cobrir a lona, os efeitos visuais que esse percurso provocava, a água como filtro para a incidência da luz do sol. Mesmo sem saber exatamente o quê, Bechara sabia que algo tinha acontecido ali, e os dias seguintes foram passados a pensar e repensar esses fenómenos visuais, contaminados pelo tempo e por fatores externos imprevistos. De que modo esses fatores poderiam ser material para o artista trabalhar? De que modo Bechara poderia transformar aquele episódio em experiências pictóricas?

Foi a partir desse episódio e dessa experiência que José Bechara começou a usar lonas de camião usadas como suporte para a pintura, sendo que essas lonas, segundo o artista, já trazem uma série de ocorrências visuais: “é como começar uma pintura já no meio do caminho.” (Bechara, 2014 a). Um episódio aparentemente aleatório aliado à atenção do artista ao meio envolvente tornou-se, assim, num começo para um

²⁴⁴ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

conjunto de opções que viria a definir em absoluto o seu percurso e, especificamente, o seu modo de pensar a pintura. Assim, terá sido este, e corroborando a opinião de Agnaldo Farias, o começo da pintura de José Bechara: um momento em que ele alargou, aumentou e projetou as suas possibilidades.

Depois da opção por esse suporte, que dura até hoje e que coloca ao artista problemas visuais que ele gosta de resolver, surgiram processos de manipulação e alteração dessas ocorrências visuais, como a oxidação de materiais como o cobre ou o ferro. Mais uma vez, algo que caracteriza profundamente o trabalho de hoje de José Bechara partiu de um acidente: um dia olhou para uma lona que já trazia uma mancha de ferrugem e interessou-lhe, particularmente, a expressão cromática desse momento. Gostou das relações de cores, mas também do facto de aquela mancha sugerir a presença de um qualquer material ferroso em contacto com aquela superfície, algo que não se via, mas que se pressentia. O material trazia, por isso, uma história, uma memória e os resultados da ação do tempo.

Cada um de nós, quando nasceu, ganhou ao lado uma coisa, uma substância invisível que existe, chamada tempo. Cada um tem um volume disso. O que tu vais fazer com aquilo, eu acho fascinante. Esse drama do tempo, o que é o tempo, como ele se dá, como ele altera as pessoas, as almas das pessoas, é um pouco isso que eu trato nesses trabalhos. (Bechara, 2014 a)

Luísa Duarte, a propósito da já referida exposição na Galeria Mário Sequeira, *Nuvem para meia altura* (2013), fala-nos de pinturas *ready-made*. Podemos pensar que, efetivamente, há a apropriação de um material encontrado, que já era o que era antes de Bechara decidir torná-lo pintura. As pinturas já chegam pinturas ao seu *atelier*, por causa dos materiais, das cores e texturas dos materiais, independentemente do processo autoral que se segue. Mas, de modo evidente, a escolha desse material e o querer torná-lo pintura é já, em si mesmo, um processo autoral que resulta de uma experiência artística desenvolvida. Confrontado com esta designação, Bechara afirma que o conceito de *ready-made* pode ser uma referência, mas algo que não lhe interessa para além disso. Ele apropria-se do material, mas altera-o e relaciona-o com um outro tempo, o tempo do seu *atelier*.²⁴⁵ O artista afirma que a ação que pode ser considerada *ready-made* não é suficiente, sendo depois intervencionada por uma série de ações do artista:

(...) cortes de secções de uma grande superfície, uso de materiais e combinações químicas, cálculos, observação de vizinhança de cores, observação de pesos, processos de escolhas, uso de pincéis e outras ferramentas, repetições de processo, observação de tempo e clima, observação de temperatura de cor e, com certa relevância na sistemática da qual você afirma partir minha pintura, acidentes, muitos acidentes. (Bechara *in* Reis, 2008)

²⁴⁵ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.



Fig. 98 – José Bechara, *Cobre Duas*, 2008, (díptico). Oxidação de aço e emulsão cúprica sobre lona, 280 x 240 cm. Cortesia Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte.

Para Agnaldo Farias (2013), através desta opção de Bechara pelas ocorrências visuais de materiais como a lona de caminhão, torna-se claro o “vínculo com as poéticas de extração povera numa linha genética que deita raízes na obra de Antoni Tàpies, para quem os materiais possuem vida e histórias próprias.” Em Tàpies há, efetivamente, um protagonismo dado a materiais e texturas, conjugado com um particular modo de trabalhar a cor, sendo esta inseparável da matéria. Esses materiais e essas texturas

trazem, como em Bechara, ocorrências visuais que são posteriormente aproveitadas e modificadas pelo artista. Muitas vezes Tàpies usava objetos do cotidiano, como cordas e panos, integrando-os na matéria pictórica, nas camadas de tinta ou gesso, criando novos significados para as coisas reconhecíveis do dia a dia. Este interesse por objetos simples e banais do cotidiano aproximam o seu trabalho da *arte povera*, que aspirava a remover as barreiras entre a arte e uma realidade quotidiana. Alberto Burri é um outro exemplo desse uso de materiais ordinários e rudimentares como matéria pictórica. Ora, José Bechara não chega a usar cordas, trapos, terra ou areia. Mas as lonas de caminhão trazem areia e terra congeladas pelo tempo, trazem restos de coisas de uma vivência diária que ganham protagonismo no *atelier* do artista. Na realidade, estas ações de apropriação de objetos e materiais do cotidiano conectam-se também com uma necessidade de anulamento da distinção entre arte e vida, tão presente na *arte povera*, em Tàpies e, claro, em Bechara. O artista faz a pintura servindo-se, também, da ação não controlável e aleatória dos elementos exteriores, externos à obra.

Para Agnaldo Farias (2006), o procedimento de José Bechara, distingue-se, no entanto, do de Alberto Burri, “pela sobreposição de outras operações”: em primeiro lugar, o artista compra as lonas aos camionistas já num estado avançado de degradação, ou de vivência. Bechara analisa as marcas e o desgaste do material. Depois dessa etapa, o artista leva as lonas para o espaço de trabalho, arranja camadas de diferentes espessuras de palha de aço de carbono e molha essas camadas, apressando um processo de oxidação que, mais tarde ou mais cedo, iria acontecer. No entanto, é o artista, pela sua ação e gesto, que o faz acontecer, controlando um processo que seria perfeitamente aleatório e sujeito à passagem do tempo.

A violência do composto água/ar é tão grande que praticamente pode-se assistir ao seu progressivo ataque à palha de aço, macerando-a, dissolvendo-a, transformando-a, por sua vez, uma agente abrasiva cujo efeito terminará por ferir a lona sobre a qual foi colocada. O emaranhado capilar de ferro irá se metamorfoseando em blocos pétreos marrom escuro, fibrosos e quebradiços; irá ainda se desfazer em pó, em mancha, em nódoa que destruirá irreversivelmente a tessitura da lona, ao menos em seus extratos superficiais. (Farias, 2006)

José Bechara faz, ainda, uso da fita adesiva como modo de desenhar a geometria e proteger o suporte, em determinados momentos, da agressão que lhe é feita. É esse o seu modo de riscar, de pintar sem tintas. Linhas horizontais ou verticais surgem no momento em que ele retira a fita, depois do processo de oxidação. Mas trata-se de elementos geométricos que por vezes aparecem, por vezes afirmam-se com convicção, outras vezes desvanecem. Nas palavras de José Bechara, esses elementos apresentam-se e despedem-se. “Isso tem a ver com uma inquietação minha em relação a esse esforço diário que nós, como indivíduos, temos que fazer para emergir.” (Bechara, 2014 a)

Podemos, aqui, encontrar alguma proximidade com as linhas verticais coloridas de Daniel Buren, algo que funciona, no trabalho deste artista, como ferramenta visual que, inclusive, ele transpôs para o espaço real. A repetição dos elementos verticais surge, efetivamente, como forma de manipulação espacial e, no caso da pintura de Buren, como uma espécie de redução dos seus meios, formas, conteúdos e expressões ao mínimo. As linhas verticais de José Bechara operam conceitos semelhantes, uma vez que se intercalam com um fundo carregado de matéria e tatuagens do tempo, funcionando como pausas que permitem ao olhar mudar o foco de atenção, talvez

descansar, criar determinado percurso. Há, igualmente, uma economia de meios para proporcionar esse olhar, bastando o uso da fita adesiva e o processo de oxidação para criar uma pintura de enorme riqueza visual e expressiva. E, tal como em Buren, a pintura é levada para um campo autorreferencial, centrada em si mesma e nas suas próprias ocorrências visuais e expressivas.

Assim, no caso destas pinturas de Bechara, depois deste processo e após um conjunto de opções do artista mediante um material encontrado, “a lona de José Bechara só é arte porque ele assim decidiu.” (Farias, 2006). Mais do que isso, Bechara transforma manchas e sinais de degradação, de um material envelhecido e em fim de vida, em algo com potencial estético para essa vida ser absolutamente renovada.

No caso da obra *Margarida Stripe*, de 2008, feita através da oxidação de aço sobre lona usada de caminhão e impregnada da cor do ferro, Agnaldo Farias (2013) escreve que na pintura, com as medidas típicas das que representam paisagens, Bechara começa por depositar camadas de palha de aço sobre a lona aberta no chão para, logo de seguida, começar a molhá-las:

O composto água e oxigênio ataca os dois materiais, a palha de aço, que rapidamente se dissolve, macerada, passando de feixes capilares para pedaços pétreos irregulares, facilmente despedaçáveis, como também a própria lona onde esse material está repousado. A ação abrasiva do aço deliquesciente alcança os estratos superficiais do tecido, ulcerando-o, tingindo-o permanentemente com o caldo marrom-avermelhado que ele purga. (Farias, 2013)

Este processo é tão complexo quanto familiar para o artista, uma vez que a experiência lhe diz exatamente quando mexer, quando parar, quanto tempo deixar passar entre estas ações, e que resultados vai obter. Ainda assim, o acidente, o acaso e a surpresa são componentes essenciais deste processo criativo.

Já quando o artista usa a fita adesiva para desenhar as linhas geométricas, há aí um controlo efetivo das suas ações, sabendo exatamente o que vai acontecer durante esses registos. Há partes da pintura que ficam cobertas e protegidas pela fita, partes que não serão ameaçadas nem adulteradas pela posterior precipitação. O resultado evidencia esse controlo, através da regularidade e da geometria. Há um contraste entre a mancha abstrata e menos controlável e a linha rigorosa, contida, prevista e planeada, o que determina um resultado de enorme riqueza visual.

Segundo Jacopo Visconti (2011), e focando ainda as possíveis influências do trabalho de José Bechara, “a crítica enfatizou a proximidade conceitual e formal de alguns trabalhos de José Bechara com a obra de Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark, entre outros”. Hélio Oiticica apresenta uma trajetória singular no que diz respeito à recusa da exclusiva bidimensionalidade da pintura, evidente a partir dos anos 1960. A sua obra, de carácter experimental, mostrou uma verdadeira contaminação da pintura com o espaço real e, ainda, passou a convocar o espectador para uma perceção participativa na obra, tal como Bechara propõe no seu trabalho. No catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, que ocorreu em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica escreveu um texto que surgiu como “uma espécie de manifesto pós-neoconcreto”²⁴⁶, realçando os desdobramentos experimentais da arte brasileira que aconteciam nessa altura. Esse texto defendia a liberdade de criação e a capacidade de optar por novas linguagens, especificamente abandonando o cavalete e

²⁴⁶ In <http://mam.org.br/exposicao/raymundo-colares/> [acedido em 15-03-2015]

a tradição do quadro como modo de mostrar pintura. A mostra surgiu, também, como a apresentação de vários caminhos possíveis dentro desse experimentalismo das vanguardas brasileiras desses anos. E, para Oiticica, aquilo que representava melhor essa arte da vanguarda brasileira podia definir-se por algumas características fundamentais: “vontade construtiva geral, negação do quadro de cavalete, participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico), abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos e abolição dos *ismos*”²⁴⁷

Ora, algumas destas características são perfeitamente visíveis na obra de José Bechara, quase como um legado dessas vanguardas brasileiras, nomeadamente no que diz respeito à procura de novas e experimentais possibilidades para a pintura, à expansão do seu campo, à sua comunicação e contaminação com a arquitetura e à convocação da participação do espectador, que não é mero observador, nas palavras de Bechara. Podemos ainda, neste contexto, sinalizar alguns pontos de encontro da obra de José Bechara com a obra de Raymundo Colares, artista brasileiro que também surgiu na cena experimental da arte brasileira dos anos 1960 e que se estreou na exposição *Nova objetividade brasileira*. Em Colares há uma geometrização do espaço pictórico, uma justaposição de perspectivas, uma narrativa visual que se fragmenta no espaço também através de planos de cor. Segundo Jacopo Visconti (2011), na conhecida série em que Colares reproduzia carroçarias de autocarros, o artista, como o próprio Bechara, “utilizava vários suportes, por vezes em planos distintos, conseguindo congelar o movimento do veículo sem arrastá-lo, sem torná-lo linear ou compreensível (...)”. Para além dessa conhecida série das pinturas de autocarros, que sugeriam um movimento virtual, Colares destacou-se pelos seus *Gibis*, livros de artista criados a partir de 1968, sem texto, sem palavra, apenas repletos de cor, como pinturas manuseáveis. Os livros, construídos apenas com cortes e dobras de papéis recortados de diferentes cores e formatos, apresentam-se como puro impacto visual. No fundo, é o que acontece com as pinturas oxidadas em lona de camião de José Bechara: não há representação, não há figuração humana, não há palavra, há uma pura visualidade decorrente das cores sobrepostas, anuladas, enfatizadas, mais ou menos desgastadas, cada uma delas como resultado de uma história e de um percurso de vida mais ou menos longo. Há uma tensão formal que pretende interpelar quem olha e quem vê.

Outras relações e conexões podem ser encontradas entre a obra de Bechara e outros artistas brasileiros, como Lygia Clark e as suas obras que precisam de ser manuseadas, anulando a fronteira entre autor e observador. Em Bechara, este convite ao observador para ser mais do que isso surge, por exemplo, no facto de as suas *Open Houses* não terem uma configuração definitiva. Cada face das placas de fórmica usadas tem uma cor. Os três cubos que compõem a escultura são soltos. “A escultura é assim, mas se quiser que a escultura seja predominantemente vermelha pode virar as faces e combiná-las de modo a que os vermelhos apareçam. De novo, como as *esculturas gráficas* e como a casa que cospe os móveis, tudo isso não está colocado ali fixamente.”²⁴⁸ O observador ganha protagonismo, liberdade de escolha em relação aos modos de perceber, sentir e experimentar a obra. Tudo isto se enquadra num conjunto de novos procedimentos e de valorização da componente experimental do percurso artístico, tal como destaca Marcos Hill (2010):

²⁴⁷ FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.154. In SILVA, Anna Corina Gonçalves da Silva (2011). *O Experimental da “Nova Objectividade”*: O contexto artístico brasileiro entre os anos 1950 e 1960, p. 199.

²⁴⁸ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

É fato que as escolas brasileiras de arte têm favorecido o acesso a referências que anunciam a necessidade do redimensionamento corporal na produção da imagem. Através de proposições geradas por artistas do Ocidente, pelo menos desde Cézanne e, sem esquecer Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Hélio Oiticica, Lygia Clark e tantos outros, a inquietação sinestésica aponta para novos procedimentos, buscando desconstruir a ditatorial tradição retiniana. (Hill, 2010: 16)

Também Marilyn Zeitlin (2007) refere que “tanto na pintura como na escultura, Bechara demonstra continuidade em relação à tradição na geometria que é uma das manifestações predominantes do modernismo no Brasil”. E podemos, de facto, referir ainda as pinturas feitas com coisas do mundo real de Robert Rauschenberg ou a rutura com a bidimensionalidade da pintura de Yves Klein ou Lucio Fontana, como propostas passíveis de serem relacionadas com o percurso de José Bechara. Fátima Lambert (2005) faz uma aproximação do trabalho de José Bechara a várias referências fundamentais ao longo da história da arte:

As lonas oxidadas, no meu museu imaginário de europeia, remetem às placas metálicas intervencionadas pela chama de gás de Yannis Kounellis, às monumentais chapas de metal moldadas de Richard Serra (deixadas à acção do tempo em *site specifics*), às telas carregadas pelos trágicos memoriais históricos de Anselm Kiefer; sendo perseguidas, desde mais longe na historiografia da Arte europeia (finais dos anos 40 e inícios de 50), pelas superfícies informalistas, trabalhadas na acção concentrada sobre suportes “pobres” por Antoni Tàpies (lençóis rasgados, cobertores, serapilheira, peças de roupa usadas...) ou, ainda, as “combustões” de Alberto Burri [...] realizadas sobre materiais diversificados e invulgares – sacos de juta, farrapos de tecido, madeira queimada, metal enferrujado, bocados de plástico derretidos... (Lambert, 2005)



Fig. 99 – José Bechara, *Liz*, da *Série Open House*, 2007. Madeira e fórmica. 40x90x80cm.

Depois da experimentação com as lonas de caminhão como suporte para a pintura, Bechara passou a usar, também, peles de gado como um suporte cru e igualmente vivido. É no contexto desta utilização que Agnaldo Farias (2006) fala no *sumo da violência* na obra de Bechara: “A rigor, em se tratando de um artista como José Bechara, nunca se poderá dizer ao certo se a violência que impregna sua obra vem de dentro ou de fora.” Mas há violência no expulsar de toda a mobília de uma casa, no ataque ao espaço real com linhas e ângulos entrecruzados e quase cortantes e na ida aos matadouros para se apropriar das peles dos animais mortos.

Na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, José Bechara representou o Brasil a convite de Agnaldo Farias, curador dessa representação. Bechara apresentou um políptico retangular constituído por vinte telas cinzentas que, vendo ao perto, percebia-se serem peles cruas de boi, com todas as marcas da sua existência incluídas.

As pinturas e instalações em que o artista emprega oxidações, lonas de caminhão e peles de animais são como instantes congelados de um processo que enfatiza a mudança de estado, e dessa forma a própria passagem do tempo, e inverte a direção do tempo, se isso for concebível. (Visconti, 2011)

Nessas pinturas que usavam como suporte o couro de bois abatidos, é possível notar as marcas do ferro tatuadas na pele dos animais, sendo a dor evidenciada e tornada marca visual, provocando uma percepção da obra que vai muito além da mera observação estética. Há uma convocação de vários sentidos e de um confronto com a realidade, com as marcas da dureza e da vida. Há, ainda, e como é habitual, o tempo: não só o que passa, as horas, a sucessão dos dias, como o tempo meteorológico, as condições climáticas que estão, igualmente, marcadas nas peles utilizadas. Depois disso, há o contraste, a metáfora: sobre a pele sofrida dos animais abatidos, delicadas borboletas de prata.

Há uma inquietante poesia nesta junção: sobre o rastro tátil da morte – o tempo encerrado cruelmente –, pousa a imagem congelada de uma nova vida por vir, a borboleta saída da letargia do casulo. (Bueno, 2011)

Nestas pinturas sobre o couro dos animais há, ainda, uma mudança ao nível cromático, relativamente às pinturas sobre lonas de caminhão. Os fundos são mais claros, mais próximos do branco, mais próximos da cor da pele humana, muito mais crus, nus e perturbantes nesse sentido. Não há nada a aquecer essa sensação e as marcas que se fazem notar contribuem para essa sensação de desconforto. Para além disso, “ao utilizar pequenas borboletas de chumbo ‘pousadas’ próximo dos órgãos sexuais dos touros (bolsa peniana e bolsa escrotal) pensava em discurso sobre símbolos de masculinidade, feminilidade, força, fertilidade e morte” (Bechara, *apud* Lambert, 2005). As borboletas perdem a sua delicadeza e fragilidade ao serem feitas de chumbo, material pesado, mas, mais do que isso, são elementos visuais espalhados pela composição da pintura: “Curiosamente, José Bechara, nos seus trabalhos, articula razões de pura visualidade, de austera picturalidade, a fundamentos simbólicos e de inerente alicerce poético.” (Lambert, 2005).

Bechara pinta, assim, com lonas de caminhão, palha de aço, emulsão de cobre, aço de carbono ou peles de gado bovino, todos alvo de processos que têm por objetivo a sua oxidação e a corrosão que é resultado do contacto com o oxigénio. Pinta, ainda,

através da conjugação de diferentes materiais e técnicas diretamente no espaço expositivo, na arquitetura real, tal como acontece na série *Gelosia*.

As obras da Série *Gelosia* estão enquadradas, no *website* do artista, na secção Pintura. Aquilo que podemos começar por questionar é se é a pintura que ganha neste conjunto de trabalhos. A componente escultórica e arquitetónica são tão fortes e produtoras de um impacto espacial evidente, que arriscaria dizer que estas obras são mais escultura, enquanto as da série *Open House* (enquadradas na secção de escultura) são muito mais pintura, principalmente devido ao uso arrojado e profuso da cor plana, forte e capaz de transformar significativamente o espaço. Mas, aqui, estamos novamente mediante a inútil e desnecessária tarefa de catalogar objetos artísticos que partem de uma experiência, a do artista, que funciona como um todo, uma soma de várias coisas, saberes, expressões, linguagens e conhecimento.

Gelosia é, então, uma série de pintura sobre vidro que assume uma mais evidente e estreita relação com o espaço arquitetónico, conversando ainda com uma componente escultórica aliada à sua tridimensionalidade e à interessante e potente articulação de diferentes materiais: há vidro, tinta acrílica, oxidação de aço e fórmica sobre MDF, uma conjugação de vários materiais que Bechara já usava noutro tipo de trabalhos. O vidro é opaco e transparente, alternadamente, também devido às oxidações, que Bechara continua a usar nestes trabalhos.

José Bechara fala desta série como um conjunto de trabalhos que tentam estabelecer, resumidamente, uma relação com o espaço arquitetónico, o espaço onde se dá:

É um trabalho que herda as experiências da minha investigação no campo da escultura. Comecei a trabalhar como pintor, gosto muito de pintura, nunca deixei de pintar. Mas venho trabalhando regularmente com pintura e com escultura. (Bechara, 2010 b)

O que é curioso perceber é que Bechara, nesta afirmação, conjugada com a de que a obra procura estabelecer uma relação com o espaço arquitetónico, fala ao mesmo tempo de pintura, escultura e arquitetura. É isso que as obras da série *Gelosia* parecem ser: um campo intermédio entre as três áreas ou linguagens, uma contaminação entre os distintos modos de fazer. José Bechara afirma, precisamente, que estes trabalhos contêm um jogo das duas experiências (pintura e escultura), resultando de uma espécie de contribuição que o trabalho de pintura oferece às experiências no campo escultórico, e que estas oferecem, por sua vez, à pintura, numa relação de colaboração, contaminação e contribuição mútuas. Sendo pintura, a obra relaciona-se com o espaço real e conjuga elementos tridimensionais, produzindo um volume. *Sem título*, de 2010, mostrada na exposição *José Bechara: Fendas*, cria, efetivamente, um volume entre duas paredes. A ocupação do espaço é real, mesmo estando o trabalho encostado à parede, aproximando-se da convencional forma de mostrar pintura. As linhas horizontais são apontamentos geométricos de ferrugem, de oxidação, enquanto a fórmica pintada surge como uma quebra ou pausa nessa espécie de ruído e sujidade, mostrando uma cor plana, limpa, que habita a forma geométrica regular. Depois há o vidro, a criar transparências e reflexos, a prolongar a obra e a conferir-lhe densidade, apesar da sua fragilidade.

No catálogo da exposição *José Bechara: Fendas*, Luiz Camillo Osorio descreve um destes trabalhos, feito de propósito para a exposição:

(...) usando vidro, oxidação, papel, fórmica, e mais a parede, os cantos da sala e os reflexos de luz, Bechara parece desviar seu foco poético para um jogo mais virtual entre o corpo, o espaço e a arquitetura. Misturando a fragilidade dos materiais, a

precisão das incisões geométricas e a instabilidade compositiva, estas peças nos repõem, à sua maneira, na tensão já assinalada do íntimo e do impessoal. Tudo está no limite da dissolução, da quebra, da decomposição. (Osorio, 2011)



Fig. 100 – José Bechara, *Sem título*, da Série *Gelosia*, 2010. Oxidação de aço e acrílica sobre vidros planos, fórmica sobre MDF e acrílica. Dimensões variáveis. Vista da exposição *José Bechara: Fendas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Tendo, assim, abandonado o suporte tradicional da tela e experimentado novos materiais, Bechara evidenciou uma experimentação que viria a definir o seu trabalho, associada à utilização de técnicas, meios, suportes e materiais diversificados e a uma procura de um entendimento do espaço que se traduz de diferentes modos: “Hoje, isso a que chamo de pintura resulta num espaço (...) que oscila entre o mundo real e o mundo virtual. Ora se coloca como uma pintura, ora se coloca como uma pintura que contém um volume real.” (Bechara, 2014 a).

Minha produção investiga a pintura, a escultura, o desenho e ainda tenta conjugar esses meios com experiências visuais esperando que o objeto plástico resultante, por exemplo uma escultura, implique uma ideia para a pintura [...] (Bechara, 2010)²⁴⁹

Em última instância, podemos afirmar com convicção que, em José Bechara, a pintura amarra tudo. A sua experiência e formação como pintor contaminam toda a sua prática e é à pintura que todos os objetos regressam, depois de um processo de fuga, divagação, experimentação e desvio. É Bechara quem afirma que nunca deixou de pintar. E, ainda: “Gosto muito de pintura. Me dá um certo conforto pensar que os elementos suspensos são como pinceladas no ar, no espaço real e não no tradicional espaço da pintura.” (Bechara, 2013)

Para Bechara, a pintura acontece na superfície das coisas, nos rostos, nas pedras, nos edifícios, no céu, no detalhe entrevisto na fruta antes dela ser mordida como também depois dela ser mordida, na pele dos animais, como o gado que cresce solto no

²⁴⁹ José Bechara em troca de correspondência com Paulo Reis, a propósito do lançamento do livro *Como piscada de vaga-lume*, 2010, in *Como piscada de vaga-lume*, editora Réptil, Rio de Janeiro.

campo, as voltas com os bichos e as cercas que lhes criam cicatrizes, até chegar a hora de rumar para o matadouro e serem abatidos com um estampido preciso e seco desferido na parte posterior da cabeça. (Farias, 2006)

2.2. O lugar do desenho

E a questão do desenho é fundamental: o pensamento deve desconfiar daquilo que não se pode desenhar;²⁵⁰

Para José Bechara, o desenho tem uma dupla função: pode assumir-se como prática e meio autónomo, surgindo como a obra em si; ou pode servir como esboço dos seus projetos, estudos para uma nova obra. Em ambos os casos, o desenho está ao serviço da obra final. Para o artista, produzir qualquer uma das peças, seja pintura, escultura ou instalação, obedece mais ou menos ao mesmo impulso no momento de desenhar. O desenho é, para ele, um suporte de maior experimentação. As suas *esculturas gráficas*, por exemplo, às quais oportunamente também chama de *desenhos espaciais*, são constituídas por sólidos cheios e sólidos vazios, articulados no espaço expositivo, arquitetónico, de modo a alterar o vazio. Trata-se de uma experiência sobre a prática do desenho e sobre a existência do desenho num suporte tridimensional. Como cada peça é independente da outra e todos os volumes são pousados, separadamente, no espaço, o artista manipula as formas como quem desenha. Pega num cubo vazio, alimentado por uma fina linha azul, e sobrepõe a um outro, desenhando diretamente no espaço sem necessitar de um qualquer material riscador. O artista desenha no espaço através da ação de escolher e conjugar, ao mesmo tempo que constrói uma experiência escultórica inerente à perceção volumétrica e à necessidade física de percorrer, contornar e sentir a peça com o corpo. A peça possibilita a existência de diferentes manipulações da mesma, que podem realçar a horizontalidade, a verticalidade, o carácter mais fragmentário ou mais denso. Tudo isto é desenhado pelo artista, tanto previamente como no próprio espaço expositivo, num constante refazer de planos e reinvenção de propósitos. O desenho, aqui, é o começo e o fim.

No entanto, e apesar dos desenhos que funcionam como estudos para peças tridimensionais de maiores dimensões, a maior parte das coisas acontece na cabeça de José Bechara, ou seja, poucas vezes há uma efetiva necessidade de usar o desenho como modo de predefinir uma peça, escrevendo detalhes, anotando dimensões e materiais. O que acontece é que a obra, efetivamente, acontece. A obra faz-se, fazendo. O artista está atento ao erro, ao problema, à dúvida e ao acidente. E resolve-os, aproveita-os, valoriza-os. Pode haver, assim, um conjunto de desenhos facilmente associáveis a uma peça que posteriormente foi produzida em grande escala, por exemplo, mas no ato de fazer a obra, muitas coisas novas e imprevistas vão desenhando a peça à medida que ela se faz.

Ainda assim, podemos encontrar, no conjunto da obra de José Bechara, uma forte expressão através do desenho. Sobre papel, vidro, pele de bovino, lona de camião ou

²⁵⁰ M. TAVARES, Gonçalo (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, p. 31.

diretamente no espaço real, a maioria dos desenhos revela muito do processo criativo do artista. Alguns podem, efetivamente, ser considerados como experiências autónomas com uma grande força visual. Outros, sendo estudos de obras de grande escala, por exemplo, ou anotações que decorrem durante o processo criativo, como modo de pensar, mantêm a mesma força visual.

Para Marilyn Zeitlin (2007), o desenho, em Bechara, mostra que a sua intenção mais profunda “é destacar não apenas a geometria e a narrativa, mas fazê-lo com uma sinceridade emocional que frequentemente está ausente, ou até mesmo reprimida, ao serviço da ordem e da harmonia.”

Bechara reuniu a sua produção de desenhos e fotografias das suas *esculturas gráficas* no livro *José Bechara, desenhos: como piscada de vaga-lume*, editado pela Editora Réptil em 2010. A publicação reúne desenhos autónomos ou relacionados com alguma peça, estudos de trabalhos, bem como rascunhos e notas que nos aproximam do seu processo criativo e do modo como constrói a sua linguagem, incluindo detalhes do desenvolvimento de obras como *A Casa*. José Bechara explica que começou por olhar para os desenhos acumulados no seu *atelier* como desenhos secundários, embora se viesse a aperceber do facto de alguns deles serem experiências autónomas. Outros, realizados como estudos para a realização de uma peça futura e estando, assim, ao serviço de outra coisa, tinham, ainda assim, uma força que justificaria a criação deste livro de desenhos. Este processo desencadearia, segundo o artista, uma necessidade de discutir o desenho e de pensar de que outras formas ele poderia desenvolver experiências e chamá-las de desenho, o que viria a acontecer com as *esculturas gráficas*.

Alguns destes desenhos não haviam sido vistos ou expostos. Estavam perdidos no *atelier* e funcionavam como anotações, como se ajudassem o artista a pensar melhor enquanto trabalhava e produzia. Numa troca de correspondência com Paulo Reis (2010), e a propósito do lançamento deste livro com desenhos de Bechara, o artista diz que o desenho *é só trabalho diário*. Sendo trabalho diário, o desenho pode ser tudo. Bechara conta:

Durante muito tempo produzi desenhos (ou se quiser, desenhei) no que julgava que fosse um campo separado de minha produção diária e que no começo, logo ao deixar o Parque Lage, era dedicada à pintura. E fazia isso, digamos, silenciosamente, como se “escrevesse”, “anotasse” ideias e enquanto o fazia, pensava. Isso era para mim, para mais ninguém, para mais nada que não fosse simplesmente desenhar [...] e isso me oferecia, como oferece, muita liberdade. (Bechara, *apud* Reis, 2010)

Foi numa conversa de oito segundos com o crítico Fernando Cocchiarale, em que este afirmou que o desenho era, talvez, o mais poderoso e democrático dos meios, que José Bechara começou a pensar mais aprofundadamente na sua relação com o desenho. Sentiu, ainda, a necessidade de preservar os desenhos que foi produzindo ao longo dos anos e que estavam quase em perigo no seu *atelier*, um lugar vocacionado para a produção continuada e não para a preservação. Correndo esse perigo de desaparecer, os desenhos foram guardados em livro, ganhando uma nova força, autonomia e expressão. Para Bechara, o livro tem também essa capacidade de o ajudar a pensar melhor sobre aquilo que ele tem produzido, concentrando o pensamento.

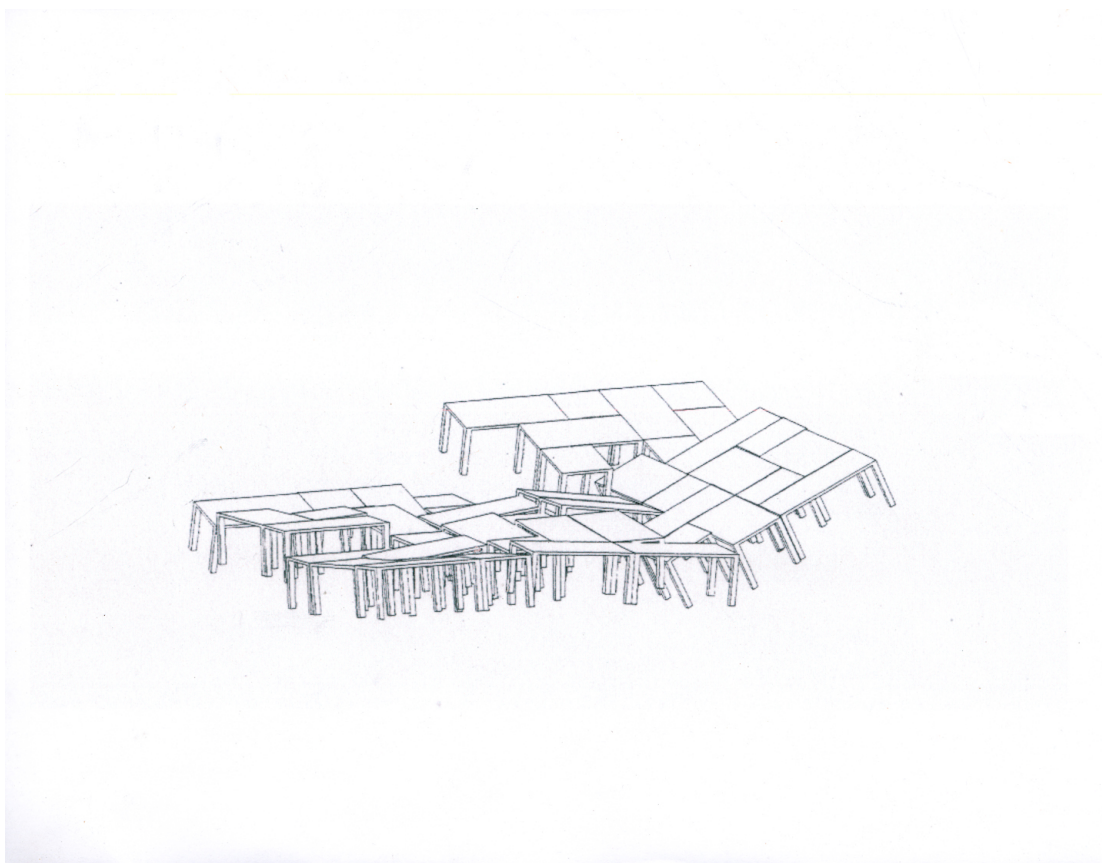


Fig. 101 – José Bechara, Estudo para execução da peça *Run*, 2004.

Para José Bechara, o desenho traduz-se num canal de aproximação ao conjunto da pintura e da escultura. No caso das *esculturas gráficas*, uma intenção crucial é a de desenhar o vazio. Esta ação torna-se possível e efetiva em Bechara, uma vez que ele desenha no espaço real, concretizando desenhos tridimensionais que não perdem, apesar disso, os seus lados de grafismo e de fragilidade. Como afirma Felipe Scovino (2011), estas ações evidenciam-se na “passagem de uma obra que caminha suavemente do plano ao espaço, advinda de um estreito diálogo entre o desenho e o desejo em se tornar tridimensional”.

Em entrevista a Glória Ferreira (2007), José Bechara diz que o desenho é o seu diário. Refere, por exemplo, os desenhos da série *Externo e Interno*, desenhos que o artista fazia há muitos anos atrás, alguns datados de 1995. O artista afirma nunca ter encontrado lugar para mostrar esses trabalhos, principalmente porque, pela sua pequena escala e lado mais intimista, funcionavam, precisamente, como um diário. Glória Ferreira denota que esses desenhos já remetiam para as futuras experiências escultóricas de José Bechara. De facto, os desenhos, em folhas de papel frágeis, apresentam uma quase tridimensionalidade, pela vertente arquitetónica das suas representações. Assim, o desenho esteve sempre presente em Bechara, acompanhando a sua produção diária, como realidade autónoma ou suporte de outros trabalhos. O desenho pode, em Bechara, ser visto, a par com a pintura, como um começo. Um começo ou a preparação de uma dúvida. Aquilo que se revela desenho pode revelar-se uma outra coisa, ou ser entendido como várias coisas distintas em simultâneo.

Eu nunca trabalho com certezas, eu considero uma pintura ou uma escultura como pronta, mas aquilo poderia ter sido feito de outra maneira também. Eu escolhi aquele material, aquelas dimensões, aquela aparência geral, mas isso é uma possível manifestação de uma ideia. Mesmo que você dê como pronto, o trabalho tem sempre uma vibração de dúvidas. (Bechara, *apud* Duarte, 2010)

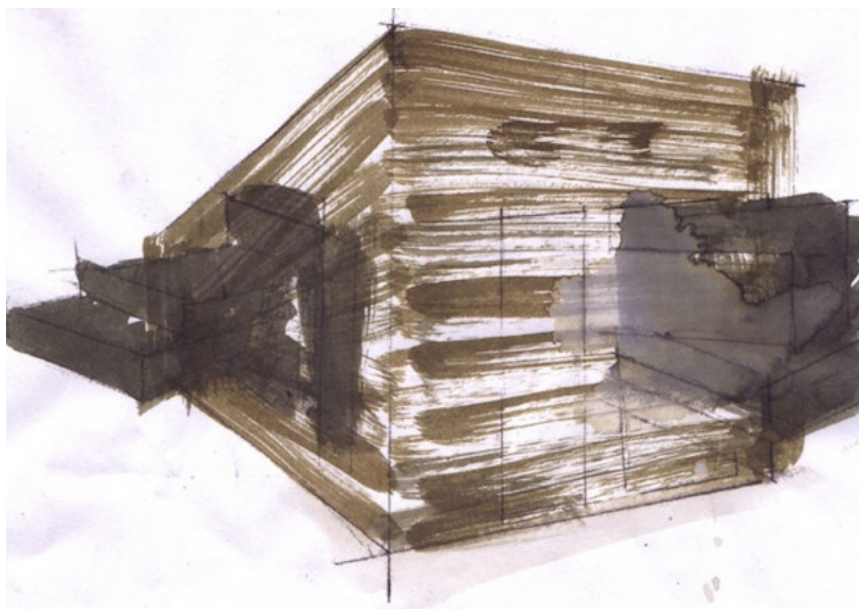


Fig. 102 – José Bechara, *Sem título*, 1995-2004, da série *Externo e Interno*, Técnica mista s/ papel, 30x21cm.

2.3. A casa como operação poética

O mais íntimo quotidiano é a Casa²⁵¹

A casa, elemento paradigmático de abordagem ao lugar, é também o elemento arquitetónico de maior popularidade, mais utilizado, conhecido e habitado. No entanto, se for desprovida da sua habitual função de abrigo, uma função protetora, contentora, que aquece e fornece conforto, ela intensifica a fragilidade do ser humano. Ela também vive e morre, pode desalojar e desamparar e, em Bechara, a própria casa expulsa, farta-se do seu conteúdo, foge de si mesma, esvazia os seus conflitos e densidade interior, comunica com o exterior através de janelas e portas que deixam de

²⁵¹ Ernesto de Sousa, *in* http://www.triplov.com/ernesto/33Folhas/folha_08.htm [arquivo capturado em 11-02-2011]

o ser, para passar a serem elementos geométricos de enorme expressividade e questionamento da dimensão poética da ideia de casa. Deixa de ser possível ver o que se passa no interior da casa, deixa de ser possível habitá-la, preenchê-la. Apenas se pode observá-la e abarcá-la na sua complexidade formal e na sua redução a uma ideia que já não o é. A casa é sempre o nosso lugar, ou o nosso *canto do mundo*, como nos diz Gaston Bachelard (1994). Mas, no trabalho de José Bechara, essa ideia é subvertida e desconstruída, questionando-se se o que nos faz sentir em casa são quatro paredes, um contexto, as nossas coisas, os cheiros e sons que se impregnam em nós e nos seus habitantes, uma mera sensação de calor e conforto ou as pessoas que nela habitam.

É a partir de 2002 que o tema, conceito e forma da casa impregnam toda a produção de José Bechara, sendo evidente não apenas um interesse formal, mas também uma intenção de comunicação da sua dimensão poética. Antes disso, a casa não estava tão presente, tendo surgido como tema necessário e associado a uma expressão tridimensional que passou a existir no trabalho de Bechara a partir desse ano. Foi através da casa que Bechara se tornou escultor, não deixando de ser pintor, pensando como um arquiteto.

O mais curioso é perceber como é que o artista partiu da pintura bidimensional para uma expressão tridimensional do seu pensamento pictórico e como, daí, partiu para a sua primeira experiência escultórica. A transição não foi um ato premeditado nem o artista decidiu que queria passar a fazer escultura. Mais uma vez, o artista respondeu a acontecimentos e experiências, talvez a mais um acidente, o de não conseguir pintar em determinado contexto.

José Bechara foi convidado, em 2002, para uma residência artística com cem artistas, exclusivamente brasileiros, em Faxinal do Céu, no interior do Paraná.

A verdade é que o artista foi convidado como pintor. Mas, ao fim de dez dias de residência, Bechara não conseguia pintar. Começou a questionar o próprio facto de não conseguir pintar, algo que veio a descobrir mais tarde:

Percebi porque é que eu não conseguia pintar: porque a minha pintura e a de outros, com um processo parecido com o meu, precisa de errar muito e de acumular erros. E esses erros têm de estar visíveis. O *atelier* é uma espécie de depósito de uma poeira de erros. Aquilo tem que estar ali, para você, em algum momento, acertar. Nessa residência eu não tinha nada disso. Era tudo muito asséptico. Eu não tinha essa sujeira do *atelier*, não tinha essa quantidade de falhas ao meu redor. (Bechara, 2014 a)

Na verdade, o *atelier* tem essa capacidade de fornecer informação privilegiada, resultante do acumular de coisas e experiências. Por vezes só resolvemos um trabalho porque ele esteve muito tempo voltado de costas. Apesar de não o vermos, ele está lá e nós temos consciência da sua presença, ou seja, vamos pensando nele. E esse pensar no trabalho enquanto se trabalha em outras coisas, que podem ser distintas, distantes, pode originar a oportunidade e a capacidade de, um dia, virar o trabalho de frente, olhar para ele, receber as informações que ele nos fornece e resolvê-lo em pouco tempo. No fundo, passou muito tempo, e este foi material para a resolução dos problemas levantados pela obra. Para além disso, muitas vezes, os novos caminhos despoletados por obras novas podem indicar soluções para problemas antigos. Isto só acontece através do fazer e funciona primordialmente se acontecer num espaço que enriqueça esse fazer através de um conjunto de histórias, marcas, tentativas e memórias.

Ainda assim, e mediante o espaço asséptico em que Bechara se via *obrigado* a criar, o artista procurou novas soluções para um problema específico, o de não conseguir pintar. Olhou para a janela da casa em que se encontrava não como uma janela, mas como um elemento geométrico. De seguida, estando sentado numa mesa pequena de centro, baixa, olhou para ela como mais um elemento geométrico. Idealizou, a partir desse olhar com uma perspetiva diferente da habitual, a construção de uma escultura com um carácter geométrico, a partir dos elementos fornecidos pela própria casa. Pegou então na mesa, virou-a de cabeça para baixo e enterrou-a na janela. A janela, um sólido vazio, foi silenciada e deixou de ser janela e a mesa, um sólido cheio, deixou de ser mesa:

Do ponto de vista funcional esta ação impede esses elementos de cumprirem com o esperado, com as suas funções. Então sobra o quê? Sobra isso. Uma mesa de cabeça para baixo não é uma mesa, deixou de ser uma mesa, pode ser somente uma combinação de horizontais e verticais que se combinam a um outro conjunto de horizontais e verticais da janela, cheios e vazios. A partir daí eu passei a noite inteira vomitando, digamos assim, os móveis pelas aberturas todas. É um trabalho que começa a partir de um vector formal mas o facto de ser uma casa oferece vários cruzamentos poéticos com o habitar. (Bechara, 2014 a)

A casa usada por José Bechara para este processo de esvaziamento era já, para ele, um abrigo temporário. Mas mesmo essa sua função de abrigo foi-lhe retirada e, com janelas e portas tapadas por mobília e objetos, ninguém poderia voltar a usufruir das suas funções, nem mesmo espreitar para dentro, saber o que se passava no seu interior. Estando a casa esvaziada das suas coisas, que dinâmica interior desconhecida existiria? Ao esvaziar-se, a casa aproxima-se mais de uma ideia do que de um objeto com funcionalidade. A ideia de casa está presente, mas provoca estranhamento. Nas palavras de José Bechara, a casa passa a servir como uma experiência reflexiva e estética. Neutralizando os objetos de uso quotidiano do ponto de vista das suas funções, o artista conferiu-lhes um valor poético.

Para Jacopo Visconti (2011), em *A Casa* assistimos a uma “inversão do significado simbólico da casa (isto é, de abrigo das ameaças externas para lugar de conflitos)”. De facto, se a casa serve para abrigar e nos proteger do que se passa fora dela, o que dizer da vontade de fugir da mesma e das suas ameaças internas? Falamos, aqui, de conflitos, de relações pessoais, de crises encurraladas em quatro paredes, de dramas domésticos e convulsões da intimidade. Se há vontade de sair, de nos refugiarmos fora da casa, essa ação é materializada, nesta obra de Bechara, pela fuga dos móveis e de todas as memórias, afetos e interações corporizadas nos objetos dessa intimidade doméstica. Os objetos fartaram-se e fugiram. Passaram a ser formas que anularam todas as suas funções simbólicas, funcionalidade efetiva e o passado recente.

Aliás, o projeto *A casa* deu origem a uma série de fotografias, algumas delas inseridas na série *Paisagem doméstica* ou *Não me lembro do que dissemos ontem*. Basta atentarmos nestes títulos para percebermos como José Bechara explora e se refere a momentos quotidianos, íntimos, normalmente envolvidos pelas paredes de uma casa. Para o artista, “a casa é um abrigo, uma concha, algo que nos vai proteger intelectualmente, psicologicamente, fisicamente”, um sítio onde tendemos a ser honestos, um sítio onde as nossas próprias coisas se vão impregnando de nós mesmos. Quando a casa expulsa os objetos impregnados dos seus habitantes, faz com que estes

se tornem indivíduos esvaziados, para além de a casa passar a inverter a noção familiar de moradia. A casa torna-se num poema.²⁵²



Fig. 103 – José Bechara, *Vista lateral 1*, 2002, da Série *Paisagem doméstica ou Não me lembro do que dissemos ontem*, Fotografia 80x120cm.

No fundo, a casa, ou a ausência dela, e ainda a sua desconstrução, torna os indivíduos vulneráveis. A casa não é indestrutível nem inviolável. A proteção e o conforto que nos dá acaba por se desvanecer, mais tarde ou mais cedo, num ou noutro momento. Sem as nossas coisas, a casa continua a ser uma casa? José Bechara tem a impressão que não.²⁵³ São essas coisas e esses objetos que se impregnam de quem habita a casa. Se esvaziarmos a casa, há um esvaziamento de sentidos, identidades e experiências. A já referenciada obra do filósofo francês, *La poétique de l'Espace* (1957), traduzida para inglês numa edição de 1994 com o título *The Poetics of Space: The Classic look at how we experience intimate places*, fornece abordagens a estes sentidos, identidades e experiências inerentes à ideia de casa, que facilmente se cruzam com a estética e pensamento de Bechara. Relembrando, Bachelard aborda, precisamente, o modo como a nossa perceção da casa e de outros abrigos, dos espaços domésticos e íntimos, modelam os nossos pensamentos, experiências, sonhos e memórias. Para Bachelard, “all really inhabited space bears the essence of the notion of home.”²⁵⁴ (Bachelard, 1994: 5), frisando ainda que todo um passado vem morar numa nova casa. A casa alberga memórias e pensamentos, e as memórias do mundo exterior, segundo o autor, nunca têm a mesma tonalidade das que construímos em casa. Já Agnaldo

²⁵² José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-03-2014.

²⁵³ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-03-2014.

²⁵⁴ “todos os espaços verdadeiramente habitados carregam a essência da noção de casa.”

Farias (2013) diz que “Nossa história, nossos feitos e aflições como seres sedentários confunde-se com a da casa.”

Como vimos com Yi-Fu Tuan (2005: 3), a construção da casa tem também a capacidade ativa de transformar um espaço em lugar, sendo que o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados a um e desejamos o outro.

O significado de espaço é comumente fundido no de lugar, ou confundido com o mesmo. O que é um espaço? O que é um lugar? De que modo é que as pessoas os organizam e atribuem significado? O que é que atribui a um lugar a sua identidade, a sua aura, tal como questiona Yi-Fu Tuan?

Os conceitos de espaço e lugar fazem parte do nosso cotidiano e o modo como os percebemos e experienciamos é indissociável da nossa cultura. Segundo Yi-Fu Tuan, o conceito de espaço é mais abstrato do que o de lugar. Aquilo que começa por ser um espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o vamos conhecendo melhor e lhe conferimos valor. Podemos entender aqui o lugar como um espaço onde se fica e onde se constrói memórias e experiências, o que resulta de uma relação afetiva inerente à experiência humana. A experiência é necessária e fundamental. É através dela que construímos uma realidade, um lugar.

Ora, é interessante transpor estes conceitos e abordagens para a obra de José Bechara. Usando comumente o conceito, tema, ideia e forma da casa, Bechara opera, algumas vezes em simultâneo, muitas vezes alternadamente, os conceitos de espaço e de lugar. A casa é o lugar por excelência. Em obras como *A Casa* e a série *Open House*, Bechara fala do lugar. O lugar é um espaço ao qual foram acrescentadas as experiências, as memórias, os afetos, aquilo a que Bechara chama de *impregnar os objetos* de nós mesmos, algo que acontece na vivência do lugar íntimo que é a casa.

Já nas *Esculturas gráficas*, evidencia-se o modo como podemos experienciar e contornar a obra, uma conexão mais física e interativa com as questões espaciais da obra, sendo que, aqui, Bechara fala de espaço. Não se trata, efetivamente, de uma questão de lugar, mas sim de uma questão de espaço. As esculturas ocupam o espaço, criam espaço e oferecem operações espaciais que pedem para ser resolvidas pelo próprio espectador. Não há lugar para ficar nem uma intimidade para ser construída. Há uma experiência estética e formal e uma incapacidade da própria obra de nos oferecer uma sugestão de habitação.

Regressando a Anthony Vidler e à sua referencial reflexão estética sobre o espaço, apresentada em *Warped Space* (The MIT Press, 2000), a sua noção de um espaço psicológico que não está vazio, mas cheio de formas perturbadoras, incluindo as da arquitetura e da cidade, parece ir ao encontro da abordagem espacial oferecida por José Bechara através da sua prática. Como vimos, Vidler refere o medo, as fobias e a ansiedade como condições mentais características da modernidade que, de modo consequente, se interligam à reflexão estética do espaço nesse período moderno. Essas condições mentais e fatores psicológicos tornaram-se integradas nas artes e, em particular, nas artes ligadas à reflexão espacial. O autor fala, assim, de uma estética presente na reflexão artística que se conecta com fatores psicológicos, em que *warped space* se refere a essa conexão entre o formal e o psicológico, também produzido quando os artistas descrevem novas formas de pensar o espaço.

Essa conexão entre o formal e o psicológico no modo de tratar o espaço é evidente no trabalho de José Bechara, nomeadamente os modos de distorção espacial, de questionamento da utilização convencional dos lugares e de provocação de um estranhamento e desconforto em relação aos lugares onde, habitualmente, nos sentimos bem, e também através da dicotomia entre material físico e uma ideia de

imaterialidade. E ainda, e principalmente, através de um entendimento do espaço, no campo artístico, como uma nova entidade dinâmica que não pode descurar a sua relação com o observador que o percebe e o ocupa. O ponto de vista móvel do espectador, alicerçado num corpo em movimento, é, em José Bechara, condição indispensável para a percepção e fruição das suas peças e da sua relação com o espaço, tanto em obras de escala monumental, que ocupam e engolem todo o espaço envolvente (*Ok, Ok Let's Talk*, 2008) como em obras como as da série *Open House*, onde é oferecida ao espectador a oportunidade de contornar fisicamente a obra.

Estas questões são também evidentes num outro projeto de 2008, *Saudade*, onde José Bechara volta a focar a intimidade da casa e do lugar e, especificamente, esse valor psicológico inerente aos objetos que preenchem as casas, que são os nossos e se impregnam de nós mesmos. Esse trabalho surgiu no contexto do *Projeto Respiração*, com curadoria de Marcio Doctors, que levou intervenções de arte contemporânea ao acervo clássico da Fundação Eva Klabin, reunido por essa colecionadora. O artista apresentou *Saudade*, palavra que exprime uma sensação que só se descreve, literalmente, em português. Marcio Doctors disse a José Bechara que a relação da casa com Eva, ou desta com a casa, era como se ela não tivesse morrido, mas tivesse apenas saído, sendo que *a casa* não sabia muito bem quando a dona regressaria. Esta ansiedade da separação provoca saudade e angústia nos objetos, nas coisas e na mobília da casa. José Bechara pegou, então, em objetos da casa e reconstruiu-os fora dos seus lugares e distantes das suas funções originais, ainda assim pondo à vista as suas memórias internas. “Como um corpo vivo a casa se desdobra buscando preencher o vazio que a ausência de Eva Klabin criou. José Bechara desfaz o limite entre objetividade e subjetividade ao criar uma terceira via capaz de animar os objetos inanimados.” (Doctors, 2008). Assim, os objetos que mantinham uma identidade em função do lugar da casa que habitavam, são agora colocados em confronto com as memórias de outros lugares, de outros objetos. Já Gaston Bachelard (1994) diz que, graças à casa, uma grande parte das nossas memórias são alojadas. E se a casa for um pouco elaborada, se tiver um sótão, uma adega, cantos e corredores, essas memórias estão associadas a refúgios ainda mais específicos. No caso do trabalho *Saudade*, essas memórias são desalojadas do seu lugar original, do sítio da casa onde habitavam, provocando estranheza e a sensação de subversão. Segundo Doctors, Bechara adicionou mais uma camada de sentidos à coleção de Eva Klabin.

If it is possible to treat a piece of furniture like a person, there are always times when you might reasonably consider treating a house like someone you would listen to.²⁵⁵ (Busch, 1999: 161)

²⁵⁵ Se é possível tratar uma peça de mobiliário como uma pessoa, há sempre momentos em que se pode, razoavelmente, considerar tratar a casa como alguém a quem se daria ouvidos.



Fig. 104 – José Bechara, *Saudade, Projeto Respiração*, 2008. Hall principal da Fundação Eva Klabin (Casa-Museu).

Alguns críticos que escrevem sobre a obra de José Bechara consideram que o projeto *A Casa* relaciona-se coerentemente com o trabalho que o artista fazia anteriormente, nomeadamente com as pinturas sobre lona de caminhão. Para Luiz Camillo Osorio (2006), foram acrescentados novos materiais e uma nova intensidade pictórica, sem no entanto se perder a coerência interna da obra, mesmo que numa primeira análise pareça existir, com este trabalho, um desvio na trajetória do artista. É evidente que este trabalho constitui um marco no percurso de Bechara, tendo criado os caminhos para uma expansão da sua prática e para novas possibilidades. Mas é interessante perceber que existe, sempre, essa coerência nos seus diferentes modos de dizer: Bechara reduz os objetos aos seus aspetos formais e esvazia-os das suas funções. Tanto o fez com as lonas de caminhão e os couros de bovino, como o fez com a mobília que passou a ser geometria pura no projeto *A Casa*. É isto que nos diz Marcio Doctors (2008):

Ao contrário do que se poderia imaginar de imediato, há uma forte relação entre suas “pinturas” feitas a partir de lonas de caminhão, peles de animais ou processos de oxidação, e o projeto *A Casa*. Quem nos fornece a chave para decifrar esse enigma é o próprio artista em entrevista a Gloria Ferreira, no livro publicado pela editora Dardo sobre sua obra: “Essa experiência tem a ver com a origem da minha pintura – a lona de caminhão usada, a transformação do aço, o seu processo de oxidação: desviar uma determinada matéria de seu destino.

Segundo Doctors, Bechara desvia determinada matéria do seu destino reduzindo-a ao seu aspeto formal e transformando-a em matéria para o objeto artístico.

Depois desta primeira experiência escultórica de José Bechara, *A Casa*, iniciada em 2002, o artista nunca mais abandonou o tema da casa e criou, ainda, vários desenvolvimentos desse projeto. Sucederam-se trabalhos que exploraram o conceito, mas também as questões formais da casa. Aliás, o interesse inicial de Bechara nesse projeto de 2002 era, efetivamente, formal. Mas a ideia, o conceito e a simbologia da casa acabaram por ocupar um papel fundamental no conjunto da sua obra, um

interesse pelo tratamento estético, formal e conceptual daquilo a que o artista chama de paisagem doméstica.

Vários desdobramentos surgiram, efetivamente, desse projeto seminal. Imediatamente a seguir à concepção desse projeto, Bechara convidou fotógrafos para fazerem registros das situações que ele produzia, dos móveis a espreitar pelas janelas das casas, da mobília a ser cuspidada. Essas eram as paisagens inventadas pelo artista e, ao serem fotografadas, não só permanecia o registro e a memória, como o próprio artista conseguia ter uma melhor e mais rigorosa percepção do que estava a acontecer ali, do seu próprio trabalho. O registro passou a acentuar a visualidade e a força daqueles objetos e daquele contexto, fornecendo ao artista um novo material para o pensamento sobre o que ele próprio tinha feito: “O processo é contínuo: você pensa e faz, faz e pensa no que fez, pensa no que pode fazer com aquilo que fez, faz de novo, pensa... começa tudo de novo e vai por aí até morrer, eu acho.” (Bechara, 2014 a).

Algumas dessas fotografias que nos oferecem o registro das obras surgem como obras em si mesmas e apresentam títulos que conferem e acentuam essa questão da intimidade doméstica, como a série *Paisagem Doméstica ou Não me lembro do que dissemos ontem*. Depois do registro, há efetivamente a possibilidade para um novo pensamento sobre a obra, o seu potencial estético e formal e o seu impacto visual. Por exemplo, o conjunto de um colchão que sai de uma janela como uma língua, associado a uma mesa vermelha no centro, virada do avesso, assemelha-se a uma boca aberta, sendo *Boca* o nome que Bechara deu a esta fotografia. Há como que uma renovação de sentidos e, aquilo que foi, já não é e passa a ser uma outra coisa, um processo que é resultado de uma operação estética e poética. Também Fátima Lambert nos diz, a propósito do trabalho de Bechara, que “Os títulos atribuídos não acontecem de modo casuístico, correspondem a uma intencionalidade estética, a desígnios estabelecidos pelo autor (...)” (Lambert, 2005).



Fig. 105 – José Bechara, *Boca*, 2002, da série *Paisagem doméstica ou Não me lembro do que dissemos ontem*, Fotografia 80 x 120 cm.

A exposição *A Casa*, que José Bechara apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2004, surge também no seguimento do projeto de 2002. O artista apresentou um trabalho numa escala monumental, preenchendo todo o espaço

expositivo. Segundo Jacopo Visconti (2011), o facto de este trabalho estar envolvido em escuridão e de não haver pessoas assemelham-no a uma maquete, aproximando o trabalho ao que mais próximo existe de uma ideia que existe no mundo real:

(...) o que se tem aqui é uma ideia, o conceito universal de casa, por assim dizer, que tem de ficar, portanto, consciente e programaticamente isento de qualquer característica particular. Portas e janelas constituiriam concessões desnecessárias, contaminações da pureza geométrica da casa, que deve conter o mínimo número de elementos que a tornem compreensível, ou seja, neste caso, apenas a forma, elementar, do cubo. (Visconti, 2011)

Mais uma vez, o cubo é o elemento geométrico por excelência e não será necessário sair dele para se mostrar a ideia de casa. Esta, a casa, torna-se impenetrável, barrando, à partida, qualquer possibilidade de ocupação.

Um outro desdobramento do projeto *A Casa é Área de serviço* (2003) e algumas séries de experimentação gráfica, como *Externo e Interno. Área de serviço* foi uma exposição no Paço Imperial do Rio de Janeiro, que mostrou conjuntos de móveis domésticos amontoados e protagonizando uma espécie de guerrilha sem fim, mantendo o respeito a uma organização plástica específica. A ideia de área de serviço remete para um não-lugar, um local de passagem onde as pessoas não ficam, não estão senão em ações temporárias, imediatas e de pouca duração. Trata-se de um sítio onde há mesas, cadeiras e outros objetos da comum intimidade de qualquer casa, mas nenhum desses objetos pode ficar impregnado de determinada pessoa, pela falta de convivência. No melhor dos casos, fica impregnado das pessoas que lá trabalham e que mantêm algum tipo de rotina nesse lugar. Ainda assim, cada um de nós pode deixar memórias e experiências na área de serviço, mesmo que transitórias e mais passíveis de cair no esquecimento. Nesta obra de José Bechara, a ideia de não-lugar pode estar presente no carácter inabitável e inóspito deste emaranhado de móveis e coisas, no facto de não podermos fazer uma normal utilização e ocupação desse espaço, senão através de uma passagem efémera e limitada. Não nos é permitido estar ou ficar, não encontramos conforto ou proteção nem nos é possível criar uma construção identitária pessoal. O antropólogo Marc Augé definiu, precisamente, na já referida obra *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (2005), escrita em 1995, as autoestradas, os aeroportos ou as estações de serviço como não-lugares, locais de passagem e de utilização imediata, de ausência, sem história ou identidade, sem culturas localizadas no tempo e no espaço. Podemos pensar que, nas relações ocasionais e efémeras que estabelecemos uns com os outros, nestes espaços, prevalece o estar connosco próprios e não com os outros. Estes não-lugares são resultado da sociedade da velocidade e do consumo, onde se pretende uma concretização imediata das principais necessidades do indivíduo, destacando-se as necessidades de uma sociedade sempre em movimento. Em *Área de serviço*, José Bechara instala a impossibilidade de utilização de um espaço para além da sua organização e função plástica, apelando, no entanto, à ideia de que este não-lugar desconstruído poderá ter sido, um dia, um lugar.

Um outro desdobramento do projeto *A Casa* traduziu-se na casa instalada no pátio em frente ao Museu Gulbenkian, em Lisboa, incluída no programa *Próximo Futuro*, de 2009:

A casa assume agora o lado absolutamente físico, atlético da sua condição de construção e o lado metafórico da condição de vida. Nesta casa temos, pois, algo que vem de outros trabalhos e suportes de José Bechara como as lonas de camiões oxidadas, as peles curtidas de bovinos como telas, as folhas de papel enferrujadas e suspensas. O lado físico, o lado do confronto entre o corpo e a construção artística plástica é da ordem da construção do artista. Por isso é possível falar nesta dimensão atlética da casa, da sua fisicalidade, de fluidos que são os móveis e os pertences expulsos pelos orifícios da casa que faz com que expressões como a “casa vomita”, a “casa cospe”, a “casa expulsa”, numa aparente elegância que lhe é dada pela composição, tenham todo o sentido.²⁵⁶

Em 2013 José Bechara participou, ainda, na exposição coletiva *Casa Ocupada*, integrada no programa de comemorações do 20.º aniversário da Casa da Cerca e comissariada por Alexandra Canelas. Ana Isabel Ribeiro, diretora da Casa da Cerca, escreveu que o conceito de casa ocupada esteve na génese da exposição, associado à própria história da casa preexistente ao Centro de Arte Contemporânea e, também, à sua atual condição de casa cheia e ocupada por diferentes pessoas, de diversos modos. Bechara materializou a sua participação nesta exposição em dois momentos essenciais: em junho, no pátio que dá acesso a todos os espaços interiores e exteriores da Casa, mostrou a escultura *Ultramar com 5 cabeças* (2012), e em outubro, na sala de entrada da Galeria do Pátio, mostrou trabalhos sobre papel das séries *Phoenix* (2006) e *Ar* (2010-2012). Em ambas as situações, a casa afirma-se como motivo central, surgindo, “na sua simplicidade formal, como um desdobramento da casa primordial”, tal como escreveu Alexandra Canelas no catálogo da exposição.

Ok, ok, let's talk é uma peça que também fala da casa e que surge no seguimento destas experiências que Bechara faz com os conceitos de abrigo, habitação, intimidade e, em simultâneo, subverte essas ideias. Mais uma vez, podemos atentar no título para confirmar a aproximação à realidade íntima e doméstica do interior de uma casa onde convivem pessoas próximas. Mediante um problema, um conflito, uma luta, há que conversar. Esta é a mais comum das soluções. Não sabemos, aqui, sobre o que há para conversar. Mas sabemos que Bechara encaixou todos os móveis da intimidade no espaço expositivo, espaço real, enchendo-o ao ponto de não se poder circular na sala. As mesas inclinam-se, espreitam, encaixam-se como peças de um *puzzle* instável e estranho. Deixam de ser mesas e passam a ser formas geométricas de rigor formal. Mas quantas conversas de cotovelos pousados guardam estas mesas? Quantas cadeiras foram arrastadas e costas foram voltadas para um afastamento da mesa a determinar o fim da conversa? É como se entrássemos no espaço íntimo de alguém. Pode ser do artista ou de outra pessoa, mas é um espaço íntimo onde ecoam palavras, frases, crises e conciliações.

Este trabalho de escala monumental foi concebido para a Pinacoteca do Estado de São Paulo e para o Patio Herreriano, no Museo de Arte Contemporáneo Español, em Valladolid. Várias mesas de jantar (e mesas de conversar) provocam um campo geométrico de escala monumental, impossível de percorrer e dificilmente perceptível de uma só vez. As cadeiras surgem, timidamente, como que incapacitadas de respirar, sem espaço para estar. Já alguém se sentou nelas, mas agora estão apenas convertidas em objetos geométricos onde, uma vez, a função de cadeira foi palco para conversas. Assim, há uma componente formal neste trabalho, muito ligada à linguagem

²⁵⁶ In <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/a-casa-de-jose-bechara> [acedido em 11-03-2011]

arquitetónica e ao impacto visual das formas geométricas, que é depois complementada, ou talvez contrariada, por um valor simbólico associado à intimidade doméstica e às dificuldades de comunicação na vivência íntima de um espaço como a casa. A mesma casa que, por vezes, se farta disso tudo e envia o seu conteúdo para o exterior, querendo respirar melhor.



Fig. 106 – José Bechara, *Ok, Ok Let's talk*, 2008. Vista parcial do Patio-Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Espanha.

Uma outra obra que se sucede e descende a *Ok, Ok Let's Talk* é *Run*, onde há a mesma utilização e instalação da mesa como objeto primordial das instalações *site-specific* de José Bechara. A mesa, onde se conversa, se come, se fica, se lê, se trabalha, se escreve... corporifica esse conjunto de “situações que a configuram como a responsável pelo mais complexo dos espaços domésticos.” (Farias, 2013). Mas, ainda segundo Agnaldo Farias, em *Run* a situação é mais dramática e radical do que em *Ok, Ok Let's Talk*, uma vez que há menos objetos e uma maior assimetria, estando as mesas elevadas e em posições variáveis devido a vigas de ferro que as sustentam. Estas vigas surgem, assim, como elementos de maior agressividade e crueza. Há ângulos mais cortantes, vértices mais salientes e evidentes e as mesas parecem estar em batalha. Aqui a peça, de menor escala do que *Ok, Ok Let's Talk*, já nos permite contorná-la fisicamente, com o nosso corpo, deixando-nos surpreender pelos diferentes ângulos de percepção.

Run assinala a falência dos espaços projetados para o nosso conforto, as promessas da engenharia, arquitetura e design por espaços e objetos afáveis, organizados numa sintaxe calma que pensávamos eterna. (Farias, 2013)

O projeto *A Casa*, que resultou numa escultura monumental, uma casa à escala real, resultou ainda em novos desdobramentos. Tendo sido essa a primeira experiência escultórica de José Bechara, a necessidade de continuar foi inevitável, fazendo parte do processo do artista a contínua experimentação. Mas Bechara tinha consciência de que não poderia repetir um número indeterminado de casas à escala real. Não tinha nem recursos, nem lugar. A necessidade originou, então, uma solução: a de protagonizar experiências escultóricas com uma escala mais reduzida. Ao reduzir a escala, Bechara sabia que iria lidar com uma série de novas questões e problemas, nomeadamente ao nível espacial. Com uma escala mais reduzida, Bechara ganhou também mais liberdade para experimentar cores e materiais: construiu casas em madeira oxidada, fórmica, madeira pintada a óleo, alumínio ou aço. Em todos os casos, o artista ia experimentando e descobrindo como é que esses materiais se comportavam visualmente, sendo que a cor ganhou protagonismo enquanto elemento visual transformador do espaço. É nestes trabalhos que começamos a ver superfícies lisas de cores planas que criam um grande impacto visual, contrastando com as cores mais neutras dos materiais. A fórmica vem pintada e há um *pantone* para escolher as cores. Bechara pode escolher um vermelho vivo ou um verde-água, e o modo como os articula com as restantes superfícies cria um ainda maior protagonismo dado à cor. Para além disso, e como já foi afirmado, o observador tem o poder de tornar uma *Open House* ainda mais vermelha, mudando as faces visíveis do cubo. Há, aqui, um protagonismo oferecido ao observador, que tem a liberdade de tornar a sua experiência cromática ainda mais intensa.

A forma do cubo é reutilizada, na obra de José Bechara, na série *Open House*. O cubo surge como a casa reduzida à sua elementaridade: uma forma geométrica austera, que mantém a sua capacidade de guardar algo, mas que, enfim, não o faz nem o permite. A verdade é que estas peças são casas, pelo menos os títulos assim o dizem, mas casas sem portas e com aberturas estranhas que, na maioria dos casos, expelem móveis em vez de permitir a nossa visualização do interior. O que se passa lá dentro? O vazio? Nada de nada? O abismo, como afirmou Bechara em relação ao interior da Casa de Faxinal? Delfim Sardo (2007) afirma:

A inexistência de portas é significativa: não existe qualquer possibilidade de entendermos os espaços dos seus modelos como espaços habitáveis, porque não são penetráveis, não possuem qualquer possibilidade de penetração. Dito por outras palavras, são modelos de uma interioridade que nos condena à exclusão, ou ao carácter público. (Sardo, 2007)

Assim, em *Open House*, a vida que está lá dentro salta para o exterior e a vida exterior às paredes da casa é impedida de entrar. Talvez haja, aqui, uma metáfora de um instinto facilmente associável a qualquer pessoa: a ação de espreitar, a curiosidade de olhar para a janela de uma casa que, à noite, tem as cortinas abertas e as luzes acesas, a dúvida sobre o que acontece lá dentro e quanto dessa vida é reconhecível fora do contexto intimista e identitário da casa.

Neste conjunto de estruturas que evocam a ideia de casa e combinam harmoniosamente pintura e escultura, há ainda a articulação de cubos densos e cheios

(de cor, de matéria) com cubos vazios, definidos por uma fina linha, tal como acontece nas *esculturas gráficas*.

O trabalho de José Bechara pode ser visto como um exemplo paradigmático do conceito de expansão e elasticidade da escultura definido por Rosalind Krauss em 1970. O artista opera uma progressiva expansão dos limites tradicionais da pintura e da utilização da linguagem pictórica em suportes e com materiais diversos, aproximando o seu trabalho de um lugar intermédio ou indefinido (desprovido de catalogações estanques) onde pintura, escultura, desenho, instalação e arquitetura se cruzam. Tendo iniciado a sua prática artística como pintor, acabou, efetivamente, por expandir o campo da pintura, estabelecendo um diálogo cada vez mais direto com a arquitetura e as suas especificidades, a sua escala, a sua ligação à ideia de casa, de construção, de objeto contendor. O seu conjunto de obras ligadas ao tema, à forma e ao conceito da casa é exemplificativo desse anulamento de fronteiras entre pintura, arquitetura, escultura, desenho e instalação. Podemos, eventualmente, inserir essas obras em qualquer uma das áreas: são pintura, são escultura, são desenho, são instalações e talvez só não sejam arquitetura porque não podemos fazer uma utilização funcional das mesmas. Ou será que podemos? Haverá a possibilidade de ocupação e habitação de uma das suas obras? Certamente que sim, num qualquer momento da perceção e assimilação da obra, ainda que metafórico e no campo da imaginação. No caso de José Bechara, estas peças fazem lembrar maquetes de algo maior que deveria existir. As obras da série *Open House* praticamente nos convidam a morar nelas, a experimentá-las, mesmo apresentando uma escala impossível no que diz respeito à ocupação humana. Disponibilizam uma espécie de contexto vivencial alternativo.

2.4. A cor, entre a explosão e a introspeção

“[a vida] pode estar numa relação de cor mais explosiva ou numa paleta de cor mais rebaixada, mais escondida, mais tímida, mais desconfiada. Do quê? Do mundo.”²⁵⁷

José Bechara usa muito pouco as tintas e os pincéis. No seu *atelier*, mais facilmente nos deparamos com a cor da ferrugem, a cor da mancha depositada num objeto encontrado, a cor da fórmica, plana, forte, ou a cor da pele de bovino, do que com a cor espremida de um tubo de tinta. Esta pode existir, pode ser usada esporadicamente, mas sempre em articulação com a cor própria dos objetos e dos materiais.

A cor original de uma lona de camião ou de outro material apropriado pelo artista, por ação do sol, do vento e da chuva, vai-se desbotando, modificando, talvez tornando-se próxima do cinzento, de uma cor de transição que ainda vai continuar a mudar. As opções cromáticas de Bechara passam, assim, pela escolha prévia dos materiais e pelo conhecimento das condições climáticas, da ação da oxidação e do tempo, algo que lhe é fornecido pela experiência. Assim, a cor, em José Bechara, é inseparável da matéria. Está ligada às características dos materiais, às suas texturas e à degradação dos mesmos.

²⁵⁷ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

As cores presentes nas lonas de caminhão são muito diferentes das cores presentes nas peles de bovino, sendo estas mais claras, de cores praticamente ausentes, mais neutras e cruas. Aqui, a cor é tímida. Naturalmente, em cada caso as opções de composição serão diferentes, em função da interação cromática, das relações e tensões que as cores fornecem, exigindo ao artista que determine o número de linhas geométricas que vai conciliar com as manchas provenientes de um processo de oxidação, o número de borboletas que vai usar para preencher o espaço de uma pele clara, marcada, rasurada, de uma combinação de cores neutras, de transição.

Um outro método que Bechara utiliza para manusear a cor é através do tempo das oxidações que faz: a duração da oxidação, sendo mais rápida ou mais demorada, mais curta ou mais longa, determina em absoluto a densidade cromática do suporte. As próprias condições climáticas das diferentes estações do ano oferecem a Bechara diferentes resultados cromáticos tatuados nessas superfícies escolhidas.

Assim, em Bechara a cor é uma escolha prévia, mas também aquilo que ele, posteriormente, vai fazer com isso, a sua intenção e a sua ação. A cor é indissociável dos materiais, mas o processo de oxidação, como modo de pintar, traduz-se no controle que o artista tem sobre esses resultados cromáticos.

Depois disso, há a escolha de uma placa de fórmica vermelha para modelar o espaço, para permeabilizar os sentidos na percepção de uma casa de enorme impacto visual. Aqui, a cor explode.

Efetivamente, quando José Bechara reduziu a escala da sua primeira experiência escultórica, *A Casa*, passando a fazer a série *Open House*, como casas de pequenas dimensões que passaram a lidar com novas questões espaciais, o artista passou, igualmente, a lidar com novas questões relacionadas com a cor. De uma nova forma, ele pode observar e experimentar a presença da cor numa escultura. Pode, igualmente, experimentar com mais liberdade, colocar uma ou outra cor, cor ao lado de cor, cores em confronto. A experimentação e o arrojo cromáticos surgem mais evidentes neste conjunto de trabalhos, sendo possível pensar neles como pinturas tridimensionais.

Já no caso das *esculturas gráficas* ou *desenhos espaciais*, é o próprio Bechara que assume que, embora sejam trabalhos manipulados como escultura, são pensados a partir da sua experiência como pintor. Aqui, a cor é fulcral nessa definição do terreno da pintura: “A ação da luz sobre a cor, a cor propriamente dita, os planos, a transparência dos planos. Interesse-me pelas zonas oscilantes.” (Bechara, 2014 a).

O artista encontra nestas esculturas novas possibilidades de experimentação cromática: mantendo a estrutura habitual destas operações tridimensionais, Bechara experimenta impregnar os nossos sentidos preenchendo os cubos cheios ou vazios com um azul ultramarino (*Ultramar com 9 cabeças*, 2010), a cor da madeira de balsa e do MDF (*Alva com 9 cabeças*, 2010), a conjugação entre o branco e o preto (*Black Tie com 8 cabeças*, 2009-2011), a cor do ferro (*Super Oxy com 12 cabeças*, 2010) ou a cor do alumínio fundido (*Miss Lu Silver Super-Super*, 2009-2013). O mais interessante é atentarmos nos títulos das esculturas gráficas para percebermos que, efetivamente, a cor é importante e as opções cromáticas aliam-se a uma espécie de jogo com a percepção do observador. Há esculturas que parecem voar, outras que estão praticamente a chegar às nuvens, outras que se agarram ao chão, tal é o peso dos seus volumes. Estes resultados surgem também através da cor. Qualquer um dos títulos evidencia essas opções cromáticas: *Ultramar*, *Black*, *Oxy*, *Alva* ou *Silver*. Bechara assume, denota, e identifica as peças pela cor.

Noutras séries de trabalhos, como nos que apresentou na exposição *Paramarelos*, apresentada em 2004 na galeria Lurixs, José Bechara volta a chamar a atenção para a cor. É curioso verificar que a exposição é exatamente isso: uma afirmação da cor amarelada. Tal como descrito no *website* da galeria, grande parte destes trabalhos, feitos com oxidação sobre lona, foram feitos na primavera, o que resultou numa tonalidade mais amarelada das obras. Mais uma vez, o artista presta atenção ao material, percebe as condições climáticas, observa os diferentes resultados de um processo que faz rotineiramente. Vê a cor amarela, identifica a cor amarela e enaltece a cor amarela, tornando-a protagonista de um conjunto de trabalhos.

Noutros trabalhos, um pequeno pedaço de madeira pintada é uma autêntica pincelada de cor no espaço real, como acontece com as pinturas em vidro *Fugitiva I* (2013) ou *Nos intervalos entre as coisas importantes, nos minutos à toa* (2013). O vidro é interrompido por um apontamento de cor que paira no espaço real, no ar, tornando-se protagonista.

Na obra *Pink Gelosia* (2010), a cor volta a saltar para o título. Há oxidação de aço sobre vidros planos, uma cor de ferrugem agressiva e rude, mas também há um suave cor de rosa em autêntico contraste, em simultâneo harmonizando o conjunto, dando descanso ao olhar.

As cores, que também começam a aparecer mais nitidamente na produção atual, são uma novidade curiosa. Nessas peças de vidro, apesar das tonalidades frias, um rosa e um verde esmaecidos, a cor na sua opacidade vazia, quase kitsch, entra para desestabilizar a geometria. Nos desenhos em que sobressai uma gestualidade destemida, a cor apesar de vibrante é o elemento que segura a forma; ao contrário das oxidações em cobre, cujo tom esverdeado dilui a grade estrutural. (Osorio, 2011)



Fig. 107 – José Bechara, *Fugitiva I*, 2013 (detalhe). Madeira, tinta acrílica, vidros planos e cabos de aço. Dimensões variáveis.

Na maior parte dos casos, Bechara reage à informação que o material fornece e, no que diz respeito às relações cromáticas, um processo intuitivo e baseado na experiência parece governar a criação e a composição do trabalho: é preciso olhar, ver, escolher e decidir de acordo com essas chamadas ocorrências visuais de que Bechara fala. No entanto, curiosamente, quando questionado sobre esse papel da intuição Bechara afirmou que nunca havia pensado muito sobre essa questão:

A intuição realmente existe, mas existe a partir de um vocabulário próprio, que nós construímos a partir de uma prática. Eu sou um artista de prática. Sou péssimo para planejar. De um modo geral, todas as minhas ideias dão errado. Elas só começam a dar certo quando eu, exaustivamente, persigo a transformação da ideia em coisa. A primeira coisa fica má, a segunda e a terceira também. À décima vez que eu faço uma coisa relacionada com aquela ideia ela começa a aproximar-se de algo que eu acho que está começando a ficar bom.²⁵⁸

Perseguir uma ideia para a sua transformação em coisa pode ser uma boa forma de definir o processo criativo de José Bechara. É preciso experimentar, fazer e errar vezes sem conta. É por isso que o artista afirma que raramente um trabalho novo vem de um plano concreto e específico. Ou, se vier de um plano, vem de um plano errado ou que resultou em erro e em problemas para resolver. Bechara é perentório ao afirmar que os seus planos nunca resultam. É, naturalmente, no modo como ele lida com esses erros e no modo como persegue as ideias que pairam que chega ao resultado *certo*. Assim, não querendo, especificamente, provocar o acidente, Bechara fica sempre atento a ele, preparado para reagir e fazer sobre ele: “Alguma coisa cai, alguma coisa falha, alguma coisa falta. E esse tipo de problema é um problema que, na verdade, dá fôlego e animação para prosseguir, para fazer o próximo trabalho.” (Bechara, 2013 b). Assim, segundo José Bechara, no seu processo criativo existe uma intenção. Mas ela não só não é precisa como não é reta, sendo atraída pelo acidente. Pode ser constantemente alterada e reformulada a partir das respostas que se vão obtendo como resultado da reação ao que vai acontecendo. É por isso que, para as escolhas cromáticas, o plano também não resulta, ou não é seguido com rigor. É preciso fazer, refazer, repetir experiências semelhantes com cores diferentes, aumentar ou diminuir o tempo de oxidação de um suporte para observar e sentir os seus resultados cromáticos.

Em todos os casos, a cor surge sempre como uma espécie de resíduo da prática e experiência do artista como pintor:

Em determinados trabalhos, os resíduos de um pensamento escultórico estão presentes naquele trabalho de pintura, e o contrário também. Eu poderia estar investigando a presença da cor numa operação escultórica, mesmo que fosse apenas um escultor. Mas eu acho que há vontade de fazer isso como resíduo da prática da pintura. (Bechara, 2013 b)

O artista pode pensar em até que ponto a cor pode contribuir ou neutralizar uma intenção que está relacionada com um determinado trabalho escultórico que vai ser produzido. Para Bechara, essa relação está profundamente conectada com a sua produção de pintura. Os problemas que são colocados pela prática da pintura, ao nível cromático, contaminam as opções no campo da escultura.

²⁵⁸ José Bechara em entrevista à autora, Madrid, 22-02-2014.

O que acontece posteriormente a todas estas opções, mediante um espaço expositivo que é preciso preencher com peças e objetos, é uma relação de comunicação entre pintura, escultura e instalação que também pode ser reforçada e enaltecida pelos diferentes campos cromáticos. O verde-água e a cor ferrosa de uma pintura oxidada podem complementar o resultado visual de um vermelho vivo proveniente de uma *Open House* pousada no chão, sendo que, deste modo, se cria um equilíbrio e uma harmonia. As superfícies quase brancas das peles de bovino, sendo tão neutras, podem ser reavivadas através do contraste criado com as linhas deambulantes de um azul forte que impregna uma *escultura gráfica*. E a linha também contrasta com a mancha, harmonizando em simultâneo.

Num vídeo realizado durante a montagem da exposição *Visto de frente é infinito*, no Instituto Figueiredo Feraz, São Paulo, em 2013, Bechara fala nesse processo de articulação de obras de diferentes expressões e linguagens num mesmo espaço expositivo, explicando que primeiro conhece o espaço, posteriormente faz escolhas prévias dos trabalhos, das suas dimensões e formatos. Depois, percebe que o espaço fica mais silencioso quando se está mais próximo das pinturas e mais ruidoso quando se está, por exemplo, mediante uma *escultura gráfica* ou um amontoado de móveis que se agrirem, cortam e intercalam (peças como *Duas Margaridas e uma Aranha*, 2004). Mas será que é isso que acontece? Será que a pintura, em Bechara, é mais silenciosa, enquanto as esculturas são mais ruidosas? Se pensarmos no valor simbólico e metafórico das pinturas em lonas de camião ou peles de bovino, se pensarmos nas marcas do tempo, nas marcas dos ferros, na degradação e na violência a elas inerentes, não estarão as pinturas a gritar mais do que as esculturas? Não serão as *esculturas gráficas* operações estéticas mais pacíficas e autorreferentes, centradas no seu valor formal e impacto visual? As *esculturas gráficas* têm a missão de esculpir e alterar o vazio, mexer no espaço em que se instalam, provocar o percurso e interação do espectador. Já as pinturas podem falar do vazio que fica depois de uma vida vivida, do drama do fim das coisas e da decadência. Podem fazê-lo de modo visualmente mais silencioso, mas agrirem o observador de modo incontornável, pelo modo como gritam, com crueza e transparência, problemas e questões do mundo real.

Em trabalhos mais recentes, como os que apresentou na exposição *Criaturas do Dia e da Noite*, em abril de 2015, na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte, Bechara explora novas cores nas suas pinturas, através de pigmentos criados pela oxidação do cobre líquido. Surgem, assim, novos azuis e verdes, sempre intercalados com a cor quente da ferrugem e dos tons terrosos, que parecem manter-se constantemente em mutação e em estado transitório. O cobre líquido traz, também, os tons mais alaranjados. Houve, assim, um crescimento da paleta de cores associada às suas oxidações em lonas, algo que o artista concilia com desenhos geométricos mais intensos e densos, onde a linha se torna mais fina, mas também mais presente.

Aparentemente, através dos seus modos de pintar e de técnicas que definem e identificam a sua prática, como a oxidação de ferro ou cobre sobre as lonas de camião, Bechara vai mantendo uma relação com os campos cromáticos que é do campo da intuição e da experimentação, mas que está sempre atenta às pequenas variações de tempo e espaço que os próprios materiais oferecem. A cor e o seu potencial transformador podem surgir numa pequena nova mancha de ferrugem e, a partir daí, despoletar novos verdes e azuis, novas combinações que se encarregam de fazer a obra funcionar.



Fig. 108 – José Bechara. *Sem título*, 2015.

3. Herzog & de Meuron – o aqui e agora da arquitetura feita arte

Architecture has to do with a great many things, it has many aspects, and certainly there is architecture that comes close to the visual arts [...]. But one cannot therefore say that architecture is art.²⁵⁹

Questionar se a arte pode ser arquitetura ou se a arquitetura pode ser arte parece ser uma questão tão indisponível para o consenso e a objetivação como a que procura definir o que é a arte ou o que é a arquitetura. É evidente que o senso comum distingue, de forma superficial e gerida por princípios básicos, a arte da arquitetura, evidenciando ainda o facto de artistas e arquitetos terem diferentes linguagens e, talvez, diferentes modos de pensar, projetar e agir. Não havendo necessidade de fornecer respostas concretas, e assumindo que existe um novo campo de possibilidades no âmbito de uma relação transdisciplinar entre as duas áreas, a percepção e a experiência podem ser as chaves para decifrar os resultados de uma obra de arte ou uma peça de arquitetura no que diz respeito a esse enquadramento: podemos olhar para um determinado edifício como uma obra de arte ou querer percorrer e habitar uma obra de arte como uma peça arquitetónica, recebendo a sua transmissão de uma atitude ou qualidade arquitetural que opera um uso quase experimentável de características próprias da arquitetura, como a estrutura, a escala, a usabilidade, a habitabilidade ou o uso da geometria. Apesar das componentes programáticas e funcionais da arquitetura, há todo um processo criativo que pode enquadrar e alicerçar diversas componentes suas num contexto artístico, ou num campo que convida a arte. Aliás, a arquitetura começou progressivamente e mais frequentemente a ser mostrada no contexto do mundo da arte, a partir de meados do século XX. Essencialmente a partir dos anos 1960, a arquitetura assumiu a criação artística como parte integrante dos seus projetos e passou, inclusivamente, a ser mostrada e discutida no contexto do mundo da arte. Como resultado, a partir do momento em que entramos numa galeria de arte ou museu para ver uma exposição de arquitetura, que pode ter um carácter mais ou menos documental mas que terá, sempre, preocupações artísticas com o modo de expor o trabalho, podemos entrar num campo dúbio de designação e nomeação: trata-se de uma exposição de arquitetura onde a arquitetura não está presente, mas onde é incentivado um olhar artístico sobre a própria arquitetura. O espectador, necessariamente, vai olhar para a arquitetura de modo distinto ao que aconteceria durante a passagem, na rua, pelo mesmo edifício. Podemos questionar, por exemplo, se uma maquete, desenho ou esboço de um arquiteto são obras de arquitetura. E se, por outro lado, uma maquete ou desenho de arquitetura pendurados na parede de uma galeria de arte ou museu são obras de arte. Pode o contexto mudar a natureza, objetivo e enquadramento da obra? E se estivermos mediante uma casa em cartão feita à escala real, pintada ou tornada pintura, com entrada, espaço para estar, criada por um artista e mostrada num museu? A obra de arte apresenta-se como arquitetura? E um edifício implantado no espaço real cuja componente escultórica dificilmente o permite enquadrar-se exclusivamente nas características funcionais que o definem e no seu propósito original e pragmático?

²⁵⁹ Herzog & de Meuron, *apud* Ursprung, 2003: 14.

A arquitetura tem que ver com muitas coisas, tem muitas coisas, e certamente há arquitetura que se aproxima das artes visuais. Mas não podemos, por isso, dizer que a arquitetura é arte.

As fronteiras e limites são, muitas vezes, ténues e dúbias, sendo que não deixa de ser uma mais-valia a contaminação de linguagens que existe numa arte arquiteturalmente orientada ou numa obra de arquitetura que explora e evidencia a sua componente artística, ou que melhor recebe a arte.

Se houver necessidade de utilizar um exemplo prático e paradigmático para pensar estas questões, fazendo a leitura de diferentes modos de comunicação e contaminação entre arte e arquitetura, do dúbio e volátil enquadramento das obras num campo ou no outro e do anulamento de fronteiras entre ambos, será frutífero e essencial pensarmos em Herzog & de Meuron. A dupla de arquitetos corporiza uma nova dinâmica entre artistas e arquitetos que surgiu em meados dos anos 1970 e inícios dos anos 1980, em que a arte deixou de ser convocada no final dos projetos arquitetónicos para preencher espaços vazios, decorar ou suavizar formas e os artistas passaram a ser convidados para participar ativamente desde o início dos projetos, tomando decisões no que diz respeito a questões estéticas, formais, conceptuais e espaciais de um projeto de arquitetura. Como resultado, existe uma componente artística bastante mais evidente e transformadora da própria arquitetura, do que em muitos outros projetos de arquitetura, sendo que a visão e intervenção do artista numa fase inicial dos projetos fornece caminhos que, mediante o resultado final, convidam a uma fruição estética diferenciada, capaz de interpelar um espectador/observador e não apenas um utilizador.

Herzog & de Meuron são uma dupla de arquitetos suíços, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, ambos nascidos em 1950, que começou efetivamente a colaborar com artistas desde finais dos anos 1970, privilegiando frequentemente esse trabalho de comunicação, colaboração e interação próxima com diversos artistas com quem se relacionavam, maioritariamente desde o início dos projetos, valorizando a transdisciplinaridade e a contaminação de experiências e modos de ver e fazer. Aliás, o trabalho da dupla insere-se comumente na discussão de estarmos mediante arquitetura ou arte: muitas vezes, não apenas através de um uso menos convencional dos materiais, mas também, e principalmente, através de conceções ou intervenções artísticas que vestem os edifícios e transformam as superfícies, as obras de arquitetura da dupla podem facilmente ser confundidas com obras de arte à escala humana, peças artísticas onde se pode, efetivamente, entrar, sentindo a obra com o corpo, utilizando e percorrendo os seus volumes e estruturas. Essa valorização das relações de comunicação com artistas e o reconhecimento do carácter valorativo dos projetos que assimilam, desde a sua conceção, uma opinião e participação artística tornou-se, aliás, uma marca da dupla de arquitetos. É Philip Ursprung, curador internacional, escritor e académico que trabalhou proximamente com muitos artistas e arquitetos incluindo Herzog & de Meuron e Jeff Wall, que destaca essa ambivalência da obra de Herzog & de Meuron:

For over twenty years Herzog & de Meuron have been luring their public into discussions as to whether their projects are about art or architecture. So far no one has succeeded in solving this puzzle. On the contrary, the longer the debate continues the more perplexing it becomes. It is as though different lines of argument, even those

proposed by Herzog & de Meuron themselves, are deflected by the very buildings under discussion and ricochet off in another direction.²⁶⁰ (Ursprung, 2003: 13)

Ursprung destaca o poder metafórico e em constante mutação da arquitetura de Herzog & de Meuron que, enquanto a discussão *arte-ou-arquitetura* se desenvolve, contorna-a, ultrapassa-a e continua a explorar novas possibilidades. Para além disso, Philip Ursprung realça, ainda, algumas características do trabalho da dupla de arquitetos que melhor evidenciam esta profunda conexão com a realidade artística: o facto de Jacques Herzog ter tido uma carreira artística de sucesso entre 1979 e 1986, antes de a dupla ter começado a abraçar projetos significativos de arquitetura; a colaboração próxima com artistas desde os anos 1980, mostrando essencialmente como a pele dos edifícios e as suas camadas exteriores podem funcionar como imagens, independentemente das estruturas subjacentes; o facto de alguns edifícios terem títulos que facilmente seriam atribuídos a obras de arte, como *Blue House*, *Stone House*, *Apartment Building along a Party Wall*, entre outros, títulos que denotam as qualidades artísticas da própria arquitetura; o facto de os arquitetos numerarem os seus projetos, à maneira de Paul Klee ou Gerhard Richter; o facto de muitos dos seus clientes serem provenientes do mundo da arte e, finalmente, o facto de algumas das comissões mais importantes para a construção de museus de arte internacionais terem sido atribuídas a Herzog & de Meuron, como é o caso da Tate Modern em Londres.

Ainda assim, segundo Ursprung, podemos contrariar todos estes argumentos com a afirmação do próprio Jacques Herzog, de que *é impossível fazer arte e arquitetura ao mesmo tempo*, proferida numa altura em que abandonava a sua atividade como artista para se dedicar por inteiro à arquitetura. Para Jacques Herzog, não houve ninguém que fizesse bem as duas coisas, em simultâneo, desde Leonardo da Vinci ou Miguel Ângelo. E, apesar de assumir que a arquitetura tem que ver com uma série de aspetos e condicionantes e que alguma arquitetura pode aproximar-se efetivamente das artes visuais, a dupla é perentória ao assinalar que não se pode afirmar que a arquitetura seja arte: “For Herzog & de Meuron the practice of applying the notion of art to architecture is simply absurd.” (Ursprung, 2003: 14). Mais recentemente, na palestra *Myths and Collaborations Over Time*, proferida em 2013 na Universidade de Cornell, Nova Iorque, Jacques Herzog voltou a frisar que não se pode ser artista e arquiteto ao mesmo tempo e que, para se fazer bem, ou se faz uma coisa ou outra, apesar da justificada proximidade entre arte e arquitetura.

Aparentemente, a questão de a arquitetura poder ser arte fica em aberto, sabendo-se que o facto de se continuar a questionar essa conexão entre arte e arquitetura e qual o papel de cada uma num projeto é já um modo de responder aos desafios lançados pelo trabalho de Herzog & de Meuron, ainda que sem necessidade de encontrar uma resposta definitiva. A própria dupla responde a essas questões com novas questões, avançando com o inesperado e a novidade, contrariando soluções anteriores com novas aproximações, evitando a previsibilidade e preferindo valorizar a prática e o fazer à aplicação de uma teoria específica imobilizada nas páginas de um livro.

²⁶⁰ Por mais de vinte anos, Herzong & de Meuron têm atraído o seu público para discussões a respeito de os seus projetos serem sobre arte ou arquitetura. Até agora, ninguém conseguiu resolver este quebra-cabeças. Pelo contrário, quanto mais tempo o debate continua, mais desconcertante se torna. É como se as diferentes linhas de argumentação, mesmo as propostas pelos próprios Herzog & de Meuron, fossem desviadas pelos próprios edifícios em discussão e fizessem ricochete numa outra direção.

Assim, é nesta procura de uma fusão entre arquitetura e arte, durante a concepção e elaboração dos seus projetos, que reside a principal especificidade do trabalho de Herzog & de Meuron que pretende justificar e potenciar a sua escolha para este trabalho. Não se trata, portanto, de uma mera intenção de trazer para a investigação um único exemplo de arquitetura, utilizando-o como ponto de partida para uma abordagem a questões especificamente ligadas à arquitetura e às suas particularidades. Independentemente desse facto e das vantagens a ele associadas, a escolha de Herzog & de Meuron pretende servir como pretexto para uma análise mais aprofundada do potencial diferenciador que reside nos projetos de arquitetura que convocam para si diversos tipos de experiência e intervenção artística, que se misturam com a linguagem da arte, que convocam a sua liberdade criativa e a menor necessidade de submissão a condicionalismos de ordens diversas, nomeadamente ao nível comercial e de transmissão a um público mais alargado. Através desse processo transdisciplinar, em que arte e arquitetura dissolvem barreiras e definições convencionais, na prática de Herzog & de Meuron destacam-se algumas questões que acentuam a relevância do seu trabalho para esta investigação: em primeiro lugar, o já referido convite frequente a artistas para participarem nos seus projetos desde a sua concepção, o que aproxima os seus edifícios de obras híbridas que facilmente despoletam a capacidade de perceber e experienciar a arquitetura como uma obra de arte ou uma intervenção artística; em segundo lugar, independentemente de haver, ou não, esse convite prévio a artistas para uma colaboração próxima, a dupla impregna os seus edifícios, através da escolha de materiais, da ação da luz e das cores, da interação com o espaço envolvente e da procura do inesperado, de uma qualidade escultórica ou mesmo performativa, usando eles próprios a experiência artística que vão acumulando também através do convívio com artistas; finalmente, a criação de uma relação ainda mais profícua entre arquitetura e arte em casos como o do museu de arte, uma tipologia onde Herzog e de Meuron provaram que a arquitetura pode receber a arte tanto no lado de fora como no seu interior, beneficiando posterior e reciprocamente de um diálogo absolutamente entrosado e implicado com as intervenções artísticas que nele acontecem. Aqui, a arte fala com a arquitetura e a arquitetura fala com a arte a diversos níveis, criando sempre uma relação visual e espacial com o espectador.

Podemos, como anteriormente referido, ressaltar o facto de Jacques Herzog ter trabalhado, no início da sua carreira, como artista e como arquiteto. Chegou a expor na Stampa Gallery em Basel e expôs como artista até 1986, altura em que, tal como ele afirma, teve melhores oportunidades para pôr em prática as suas ideias através da arquitetura. Segundo o próprio Herzog, em entrevista a Catherine Hürzeler (1997), havia algo de arquitetónico na arte que ele fazia, desde os vídeos às instalações. Este facto fazia adivinhar a sua futura preferência pelo percurso como arquiteto, segundo o próprio Jacques Herzog, o que não terá de ser uma consequência necessária ou óbvia do interesse ou fascínio de um artista pela linguagem arquitetónica. No caso de muitos artistas, este interesse é evidente: as suas obras apropriam-se de questões formais e estéticas da arquitetura, assumem uma dimensão arquitetónica e tridimensional, sem, contudo, haver uma necessária tendência desse artista a vir a enveredar pela arquitetura. Aliás, no decorrer do século XX, essa intenção por parte de muitos artistas de pensar o espaço, o lugar, a casa e o habitar, traduzindo-o em obras que exploram territórios próprios da arquitetura, tornou-se cada vez mais frequente. Essencialmente a partir da década de 1960, “A arte passou a reivindicar uma nova relação com a rua, com a cidade, com a paisagem, procurando “contaminar” o quotidiano, ou deixando-se ‘contaminar’ por ele.” (Grande, 2009: 55). No caso de

Jacques Herzog, essa relação do seu trabalho artístico com a cidade e a arquitetura já existia, mas sobrepôs-se um fascínio pela possibilidade de lidar efetivamente com as cidades, pelas potencialidades da arquitetura urbana, o que o levou a enveredar pela arquitetura, mesmo que o próprio assuma que sempre conheceu mais gente interessante e curiosa no mundo da arte do que no mundo da arquitetura. Com efeito, Herzog afirmou, na mesma entrevista a Catherine Hürzeler (1997), que os artistas têm um potencial artístico que pode crescer em profundidade ou numa determinada direção que não está aberta à arquitetura. Por outro lado, ainda segundo Herzog, tornou-se uma necessidade para os artistas deixarem os seus próprios estúdios e trabalharem com arquitetos e urbanistas. Esta constatação do arquiteto vem confirmar o potencial enriquecedor e transformador das crescentes relações de comunicação entre arte e arquitetura, que passaram a propiciar o desenvolvimento de projetos situados para lá de uma classificação disciplinar, tirando partido das valências, experiências e competências diversificadas dos seus intervenientes:

(...) as artes visuais, de diversas formas, vêm explorando temas ou territórios próprios da arquitetura, como o espaço, a escala, o limite, a matéria ou o construir, referindo apenas os mais óbvios. Mas não é menos verdade que a produção de alguns arquitetos evidencia uma reflexão em sentido inverso, colocando os seus projetos num campo que questiona os limites estritos da disciplina, interpelando o observador de formas análogas às que encontramos nas artes visuais. (Mateus, 2010: 15)

Com efeito, se as artes visuais passaram a falar e pensar o espaço, a paisagem, o quotidiano, a experiência física e emocional de habitar e ocupar um lugar, de modo consequente, a linguagem arquitetónica passou a ser apropriada e integrada nas artes visuais, ao mesmo tempo que a arquitetura assumiu a criação artística como parte integrante dos seus projetos e passou, inclusive, a ser mostrada e discutida no contexto do mundo da arte, gerando um interessante processo transdisciplinar e interdependente. É neste contexto que se enquadra o posicionamento e as convicções da dupla de arquitetos, talvez um dos casos mais reincidentes e coerentes nessa procura de diluição das especificidades e limites da arte e da arquitetura.



Fig. 109 – Jacques Herzog, *Ohne Titel*, 1983. Wall object, mixed media, 13 x 120 x 13 cm.
Vista da exposição *Projects 2*, 2009, Galeria Stampa Basel, Suíça.

3.1. Entre a arquitetura e a arte: as primeiras colaborações e exposições

We were fascinated with the mixture of science and humanities, religion, sculpture, painting, medicine, of beauty and ugliness.²⁶¹

Para Herzog & de Meuron, o campo da arte sempre foi mais interessante, estimulante e inspirador do que o da arquitetura. Basel, a cidade natal de ambos, era uma cidade mais conhecida pela cena artística do que pelo panorama arquitetônico. A postura mais radical dos artistas, comparada com uma maior segurança e menor tendência para o risco por parte dos arquitetos, sempre os desafiou. Crescendo em Basel, Jacques Herzog e Pierre de Meuron eram amigos de jovens artistas, pelo que se tornou inevitável a futura colaboração com eles.

A primeira colaboração da dupla foi com Joseph Beuys, em 1978, e esteve longe de se tratar de um projeto de arquitetura. Foi nesse ano que a dupla de arquitetos conheceu o artista alemão nascido em 1921 em Düsseldorf, um dos artistas mais controversos e relevantes do século XX, facto que influenciou determinadamente o percurso da dupla de arquitetos. Herzog & de Meuron tinham acabado de se formar, eram jovens e foram profundamente influenciados por uma personalidade como a de Beuys, especificamente pela forma como ele pensava, agia e manipulava os materiais. Sobre a visita que a dupla fez ao *atelier* de Beuys em Düsseldorf, Herzog & de Meuron descreveram uma atmosfera muito especial, com cheiros simultaneamente estranhos e maravilhosos, entre materiais como o cobre e o feltro, como se de uma fábrica se tratasse. Beuys era uma figura mítica e enigmática do mundo das artes, que jogava com isso mesmo, e que definitivamente atraiu a atenção de Jacques Herzog e Pierre de Meuron:

(...) for Herzog & de Meuron, as for many others born around 1950, Beuys – who turned everything he touched in art – was the artistic father figure who embodied the rebirth of European culture.²⁶² (Ursprung, 2003: 19)

²⁶¹ Herzog & de Meuron em entrevista a Philip Ursprung, Basel, 2002. In URSPRUNG, Philip. ed. (2003) *Herzog & de Meuron – Natural History*, p. 81.

Estávamos fascinados com a mistura entre ciência e humanidades, religião, escultura, pintura, medicina, entre a beleza e a fealdade.

²⁶² Para Herzog & de Meuron, assim como para muitos outros nascidos por volta de 1950, Beuys – que transformava tudo o que tocava em arte – era a figura paterna artística que encarnava o renascimento da cultura europeia.

Essa primeira colaboração surgiu, assim, no Carnaval de Basel em 1978, uma importante tradição centenária da cidade. Herzog & de Meuron já colaboravam com o evento na elaboração de fatos e outros objetos e, nesse ano, quiseram fazer algo mais performativo do que o tradicional cortejo de Carnaval, criando um acontecimento que seria uma obra de arte em si mesmo. Havia, nesse ano, vários grupos que, para o evento, tratavam diferentes assuntos políticos. O assunto mais falado e discutido na altura, e naquele contexto, era o facto de o Basel Kunstmuseum ter comprado a instalação de Beuys, *Hearth I*, de 1974, criticando essa utilização excessiva do dinheiro dos cidadãos. Gerou-se uma controvérsia pública. No caso do grupo de Herzog & de Meuron, não quiseram fazer uma abordagem que ironizasse ou ridicularizasse esse caso, tendo então decidido criar uma espécie de escultura viva, convidando o próprio Beuys e aproveitando o seu entusiasmo em relação a uma iniciativa que lhe interessava. Os arquitetos tiveram a oportunidade de visitar o estúdio do artista, conhecer os seus materiais e processos, conhecer melhor o seu modo de pensar. Finalmente, a performance/escultura consistiu na ação de sessenta pessoas que participaram em três dias de evento, usando fatos de feltro fornecidos por Beuys e segurando cópias das peças individuais da escultura, paus de ferro e cobre que foram carregados pelas ruas da cidade e, no final do Carnaval, deixados no chão, como se fossem chaves. Na realidade, os restos da escultura que haviam produzido foram pousados no chão e Beuys reorganizou-os, criando uma segunda versão da peça, que está agora exposta permanentemente no Kunstmuseum em Basel, um resultado duradouro e definitivo dessa colaboração no Carnaval de Basel.

The parallels between the work of Joseph Beuys and that of Herzog & de Meuron are perfectly understandable. The repertoire of materials used by Beuys to suggest meaning without pinning it down – copper as an energy conductor, felt and fat to store warmth, gelatin as a buffer zone, etc. – is matched by materials like roofing felt, plywood, gold or copper sheeting, all of which have been used by Herzog & de Meuron.²⁶³ (Ursprung, 2003: 19)



Fig. 110 – Joseph Beuys, *Hearth I e Hearth II*, 1968-1974 e 1978-9. Coleção Kunstmuseum Basel, Suíça.

²⁶³ Os paralelos entre o trabalho de Joseph Beuys e o de Herzog & de Meuron são perfeitamente compreensíveis. O repertório de materiais usados por Beuys para sugerir significados sem os imobilizar – cobre como condutor de energia, feltros e gordura para armazenar calor, gelatina como uma zona amortecedora, etc. – é igualado a materiais como feltro, contraplacado, folhas de ouro ou cobre, materiais que têm sido usados por Herzog & de Meuron.

Como expor arquitetura sem a arquitetura presente?

We are not out to fill the exhibition space in the usual manner and to adorn it with records of our architectonic work. Exhibitions of that kind bore us, since their didactic value would be conveying false information regarding our architecture.²⁶⁴

A partir do momento chave, ao nível da prática colaborativa, que foi o projeto com Joseph Beuys e do interesse pelas ideias, visões e ações de artistas com quem se relacionavam, Herzog & de Meuron assumiram a colaboração com artistas como prática fundamental no seu percurso:

Although they no longer adhere to the shapes of minimal art as they did in the 1980s and early 90s, and neither do they subscribe to the aesthetics of deconstruction, engineering and new media, their projects remain close to the field of art. They admit to being inspired by artists such as Joseph Beuys, Donald Judd, Andy Warhol, Gerhard Richter and Matthew Barney, as well as collaborating with artists such as Rémy Zaugg, Helmut Federle, Michael Craig-Martin, Rosemarie Trockel and Adrian Schiess, often on an on-going basis. Whenever they can, they try to expose their work to the discourse of art, which they do most noticeably in their exhibitions.²⁶⁵ (Ursprung, 2006: 19)

Efetivamente, o facto de a dupla de arquitetos manter a intenção e necessidade de, comumente, mostrar o seu trabalho no contexto do mundo da arte, submetendo-o à apreciação e escrutínio do discurso da arte, com todas as suas regras e especificidades, aproxima ainda mais o seu trabalho do campo artístico, dissolvendo as barreiras mais comuns que se estabelecem entre o mundo da arte e o mundo da arquitetura. É interessante perceber, tal como afirmado por Philip Ursprung (2006), que a dupla considera cada exposição como um projeto de arquitetura em si mesmo. A primeira exposição da dupla de arquitetos, *Architektur Denkform (Arquitetura, uma forma de pensar)*, com curadoria de Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, realizou-se no Architekturmuseum Basel em 1988. Se atentarmos numa imagem da exposição, percebemos que, se não conhecêssemos a autoria da exposição, dificilmente afirmaríamos com convicção tratar-se de um arquiteto ou de um artista. As imagens de projetos da dupla são mostradas de forma artística, em grandes painéis, dialogando com objetos tridimensionais que, sendo maquetes de projetos, facilmente são percebidos como obras de arte, pela sua força visual e pelas opções no modo de expor e articular as peças com as fotografias de projetos, elas mesmas artísticas. É interessante perceber que, nesta exposição, eles testaram algumas técnicas que viriam

²⁶⁴ Herzog & de Meuron, *apud* Philip Ursprung, in URSPRUNG, Philip. (ed.) (2003). *Herzog & de Meuron - Natural History*, p. 21.

Nós não queremos preencher o espaço de exposição da forma usual e enfeitá-lo com registos do nosso trabalho arquitetónico. Exposições desse género aborrecem-nos, uma vez que o seu valor didático estaria a transmitir informações falsas sobre a nossa arquitetura.

²⁶⁵ Apesar de eles já não aderirem às formas da arte minimal, como faziam nos anos 1980 e início dos anos 1990, e também não subscreverem a estética da desconstrução, engenharia e novos *media*, os projetos deles permanecem próximos do campo da arte. Eles admitem ser inspirados por artistas como Joseph Beuys, Donald Judd, Andy Warhol, Gerhard Richter e Matthew Barney, bem como colaborar com artistas como Rémy Zaugg, Helmut Federle, Michael Craig-Martin, Rosemarie Trockel e Adrian Schiess, muitas vezes numa base contínua. Sempre que podem, eles tentam expor o seu trabalho ao discurso da arte, o que fazem mais visivelmente nas suas exposições.

a tornar-se muito importantes na sua prática, como as impressões de fotografias nas fachadas. Na exposição, Herzog & de Meuron imprimiram fotografias dos seus edifícios, do chão até ao teto, nas janelas da sala de exposições, surgindo como um filtro entre o espectador e a cidade de Basel, no outro lado das janelas. As imagens dos seus projetos fundiram-se, assim, com os edifícios da cidade de Basel, um mundo lá fora construído por outros, criando várias camadas de imagens e uma realidade fictícia, transformadora das imagens da sua própria arquitetura. Esta exposição revela, aliás, um interesse maior que Herzog & de Meuron têm pela imagem, algo que se manifesta no modo como eles tratam e vestem a pele e a superfície dos edifícios.



Fig. 111 – Herzog & de Meuron. Vista da exposição *Architektur Denkform*, curadoria Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Architekturmuseum Basel, Suíça, 1988.

Segundo Ursprung, com estas exposições os arquitetos testam novas formas de representação arquitetónica, mais do que fazer a simples documentação dos projetos. Testam, igualmente, novos procedimentos que, muitas vezes, passam a usar nos seus projetos seguintes e na arquitetura propriamente dita. Para além disso, desenhos, esboços, anotações ou maquetes associados a projetos de arquitetura ganham uma nova dimensão quando mostrados num museu ou galeria, valorizando características e detalhes da arquitetura que, de outro modo, seriam apenas documentação para arquivo. Mas Philip Ursprung coloca a questão:

Why is it that since 1988 exhibitions have played such a central part in the work of Herzog & de Meuron that they now perceive this as an independent genre and include them in their chronology of works as autonomous projects? Why is it that they have published extensive catalogues to accompany these exhibitions whenever they had the chance, and that they talk and write about the subject on every occasion?²⁶⁶ (Ursprung, 2003: 21)

²⁶⁶ Porque é que, desde 1988, as exposições desempenharam um papel tão central no trabalho de Herzog & de Meuron, que eles agora o interpretam como um género independente e o incluem na sua

Ursprung esclarece estas questões através do ponto de vista da dupla de arquitetos: eles não têm como objetivo documentar projetos acabados ou por construir, não lhes interessando essa componente didática, nem dar a conhecer o seu próprio processo criativo. O objetivo é criar um contacto imediato entre um público interessado em determinados objetos, procurando entender as reações, o modo de lidar com as imagens, tratando-se, assim, de um teste. A dupla pode, inclusive, testar a reação a novos materiais, cores e opções que pretendem usar em projetos futuros, criando, simultaneamente, uma oportunidade para um relacionamento novo entre o espectador e a arquitetura.

Para o Instituto Suíço em Nova Iorque, em 1994, Herzog & de Meuron apresentaram a exposição *Five Competition Entries*, mostrando assim, pela primeira vez, o seu trabalho nos Estados Unidos. A dupla mostrou cinco projetos para competições, não realizados, nesse espaço pequeno e íntimo. Segundo Herzog & de Meuron, para dialogar com essa atmosfera de sala de leitura, e com as características arquitetónicas do espaço expositivo que tinham à disposição, colocaram lado a lado mesas cobertas por vidro, onde se mostravam todos os documentos gráficos relacionados com os cinco projetos, como mapas, planos, desenhos e modelos, fazendo uma aproximação mais conceptual. A dupla mostrou o material gráfico de projetos como uma igreja grega-ortodoxa em Zurich, Suíça (1989), um Centro Cultural em Bois, França (1991), ou o plano para o World Expo Site 2000 em Hanover, Alemanha (1992). Ao mesmo tempo (1994), na Peter Blum Gallery, também em Nova Iorque, apresentaram uma instalação onde se destacava a componente visual: oito interpretações fotográficas dos projetos arquitetónicos recentes mais significativos de Herzog & de Meuron, realizadas pelo fotógrafo alemão Thomas Ruff. A exposição, *Architectures of Herzog & de Meuron, photographed by Thomas Ruff*, surgiu, primeiramente, como uma forma de mostrar à América, pela primeira vez, e em articulação com a exposição no Instituto Suíço, o trabalho da dupla de arquitetos, focando sete projetos importantes de arquitetura. No entanto, a especificidade primordial desta exposição é o facto de esses projetos terem sido mostrados através do olhar de um artista, Thomas Ruff, nascido na Alemanha em 1958. Talvez seja este o facto que evidenciou a componente visual da exposição, quando comparada com a componente mais conceptual da exposição no Instituto Suíço, a decorrer em simultâneo. Mais uma vez, a relação com um artista conferiu ao trabalho da dupla de arquitetos uma componente artística mais evidente. Ruff fotografou em grandes formatos e a cores, procurando diferentes aproximações fotográficas aos oito edifícios fotografados, entre os quais o Museu *Sammlung Goetz* (Munique, Alemanha, 1992), o *Auf dem Wolf Signal Box* (Basel, projeto de 1989, realização 1989-1990), *Suva Basel* (projeto de 1988-1990, realização 1991-1993) ou a *Ricola Mulhouse* (França, projeto de 1992, realização 1993). Em todos os casos, Ruff evidenciou a sua abordagem artística. No caso do *Sammlung Goetz*, Ruff retirou digitalmente as árvores, elementos que eram importantes para os arquitetos, evidentemente pertencentes ao projeto e à conceção estética do edifício. Desse modo, Ruff modificou o objeto fotografado, apresentando a sua interpretação estética. Já no caso da *Ricola Mulhouse*, como parte do edifício era alugada, Ruff retirou os logótipos e, como as luzes néon tornaram a luz do dia esverdeada, trabalhou no

cronologia de trabalhos como projetos autónomos? Porque é que eles têm publicado catálogos extensivos para acompanhar essas exposições sempre que têm oportunidade, e falam e escrevem sobre o assunto em todas as ocasiões?

computador para tornar o céu cor púrpura. O artista modificou o elemento fotografado mediante as suas opções estéticas. Segundo Ursprung (2003), Ruff mostrou, na fotografia da *Ricola Mulhouse*, uma mistura entre fotografia noturna, um postal *kitsch* e o retoque digital. Naturalmente, os resultados finais do trabalho de Ruff não se traduzem na apresentação crua e direta dos edifícios de Herzog & de Meuron, tratando-se, sim, de diferentes interpretações e visões artísticas de um ponto de partida, focando-se na criação de peças de arte. Este diálogo torna-se muito interessante para ambas as partes: a arquitetura beneficia dessa visão artística e de uma manipulação visual e estética que a valoriza, provocando novas perspectivas; e o trabalho artístico, neste caso de Thomas Ruff, beneficia de um motivo ou modelo que, por si só, é aliciante e arrojado em termos de forma, conceito, escala, dimensão escultórica e no modo como se implanta no espaço, dialogando com ele. As questões espaciais e visuais impregnam-se mutuamente, criando um interessante diálogo entre arte e arquitetura.

Segundo Philip Ursprung, na importante obra *Herzog & de Meuron – Natural History* (2003), o envolvimento de Thomas Ruff com a arquitetura tem um longo passado: entre 1987 e 1991, ele fez fotografias de trinta e um edifícios de Düsseldorf e da Colónia, tendo algumas sido exibidas em 1990 na Kunsthalle em Zurique. Influenciado pela fotografia de arquitetura da Bauhaus, nessa série fotográfica, *Houses*, Ruff mostrou edifícios banais e aparentemente desinteressantes dessas cidades, construídos entre os anos 1950 e 1970. Tal como nas imagens feitas para a exposição na Peter Blum Gallery, Ruff usou o computador para remover uma janela ou um sinal de trânsito, fechar uma janela ou alterar uma cor. As imagens fornecem-nos a possibilidade de criar uma relação íntima com as casas, ou com o conceito de casa, imaginando histórias de ocupação, habitação, utilização e desocupação. O próprio estúdio de Thomas Ruff, em Düsseldorf, fornece vários sinais do seu interesse pela arquitetura, podendo facilmente ser confundido com o *atelier* de um arquiteto. Em 1991, tendo noção desse interesse do artista pela arquitetura, Jacques Herzog pediu a Ruff para fotografar alguns edifícios da dupla, uma vez que os dois arquitetos tinham sido convidados para representar a Suíça na Bienal de Arquitetura de Veneza:

They wanted to present their architecture through the eyes of art, as it were, and had contacted a number of artists, including Jeff Wall, with respect to the possible photography of their work.²⁶⁷ (Ursprung, 2003: 157)

Ursprung afirma que Ruff não conhecia a dupla de arquitetos na altura e, sabendo o quão exigente era a fotografia de arquitetura, recusou o trabalho. Como artista plástico, não tinha, ainda, muito interesse na encomenda e na comissão. Quando finalmente aceitou o trabalho, Ruff não viajou para Basel e preferiu fotografar o *Ricola Storage Building* em Laufen, Suíça, projeto de Herzog & de Meuron do ano 1986, realizado em 1987. O edifício, que serve de armazenamento para doces à base de ervas, revela-se como um todo singular, um grande armazém que Ruff acabou por fotografar em duas imagens que, posteriormente, juntou no computador. Esta manipulação posterior permitiu a Thomas Ruff conquistar a dimensão pictórica e

²⁶⁷ Eles queriam apresentar a sua arquitetura através dos olhos da arte, por assim dizer, e entraram em contacto com uma série de artistas, incluindo Jeff Wall, no que diz respeito à possível fotografia do seu trabalho.

artística que ele habitualmente pretende para cada trabalho específico, tornando-o cativante na sua unicidade e no modo como transforma e modela o motivo original.

Thomas Ruff assume, aliás, o seu interesse na procura de diferentes resultados, construindo as imagens, em vez de apenas registar o motivo: “His aim is not to capture images selected from the fullness of reality but rather to construct them. The point of departure is always the pictorial idea.”²⁶⁸ (Ursprung, 2003: 159).

Há, por parte do artista e fotógrafo, uma liberdade de criação que se centra na atenção dada a essa componente pictórica, na procura de resultados que divergem conforme o ponto de partida e na pesquisa a ele associada. A objetividade, na fotografia, não é o seu interesse fundamental e a manipulação digital faz parte de um processo que é tão subjetivo e necessário como a própria escolha e enquadramento do elemento fotografado. Segundo Philip Ursprung, Ruff interessa-se por um tratamento analítico e reflexivo do meio e, por outro lado, na reconstrução. É assim que Ruff nos fornece novas interpretações da arquitetura de Herzog & de Meuron, construindo novas imagens, eventualmente mostrando coisas que não estão presentes, na realidade, ou que dificilmente seriam vistas ou percebidas pelo observador ou utilizador destes edifícios. Trata-se, com efeito, de um dar a ver o que é pouco evidente.



Fig. 112 – Thomas Ruff, *Sammlung Goetz*, 1994. Munique (Goetz Collection, Munich).
Chromogenic colour print. 190x300cm.

Com esta exposição na Peter Blum Gallery em Nova Iorque, em 1994, a arquitetura e a sua vertente tridimensional foram transportadas para um campo bidimensional e transferidas do espaço real para o espaço museológico. Os resultados visuais e espaciais são significativos e, no caso desta exposição, Thomas Ruff foi coerente com a sua convicção de que um fotógrafo deve transformar a profundidade em planos e

²⁶⁸ O seu objetivo não é capturar imagens selecionadas da plenitude da realidade mas sim construí-las. O ponto de partida é sempre a ideia pictórica.

linhas: “I didn’t build the world out there, somebody else did. I just love the two-dimensional rendition of it.”²⁶⁹ (Ruff, *apud* Ursprung, 2003: 164).

Depois desta experiência expositiva com Thomas Ruff, em 1995 a dupla de arquitetos trabalhou com Rémy Zaugg para apresentar o seu trabalho no Centre Georges Pompidou em Paris, manifestando uma outra dimensão espacial e visual no modo de expor, um avanço em relação aos primeiros passos dados com a exposição no Instituto Suíço. Terá sido a sua exposição de maior sucesso. Trata-se, aliás, de uma exposição referencial no que diz respeito à questão: como expor arquitetura quando a arquitetura em si mesma, ou a sua essência, está ausente? Mais uma vez, os resultados beneficiaram da colaboração com um artista. É possível mostrar arquitetura na ausência da arquitetura, mediante registros e aproximações que mostram outras vertentes e variações que também a caracterizam e definem, evidenciando processos, pensamentos, projetos, anotações, esboços, maquetes ou, simplesmente, imagens que dignificam e enaltecem aquilo que ela é.

Rémy Zaugg (1943-2005) foi um pintor e teórico suíço, conhecido fundamentalmente pelo seu trabalho como artista conceptual e também pelo seu papel como crítico da cultura contemporânea, especificamente no que diz respeito à percepção espacial e à arquitetura. Viveu e trabalhou em Basel, na Suíça, cidade natal de Herzog & de Meuron. Zaugg usou comumente o texto e o significado da palavra como assunto do seu trabalho de pintura, destacando-se ainda o seu interesse pela percepção e pelas especificidades da visão. O artista acreditava que a visão e a consciência estavam efetivamente conectadas e que é através dessa ligação e sobreposição que a nossa relação com o mundo se desenvolve.

Rémy Zaugg era um dos amigos mais próximos de Herzog & de Meuron, com quem a dupla protagonizou várias colaborações desde os anos 1980. Efetivamente, nos últimos anos da sua carreira, Zaugg desenvolveu parcerias com os arquitetos Herzog & de Meuron, tendo realizado cerca de quinze projetos em conjunto com a dupla, como a extensão do *Aargauer Kunsthaus* em Aarau e o próprio estúdio de Zaugg em Mulhouse – Pfaffstätt, França, onde Herzog & de Meuron usaram um tratamento especial da luz, considerando que se trataria igualmente de um espaço destinado a exposições. A dupla de arquitetos e o artista ainda escreveram em conjunto textos sobre cidades e trabalharam na curadoria de exposições, criando várias situações de interação enriquecedora para a prática de ambos. Rémy Zaugg também convidou a dupla de arquitetos para se juntarem a ele no projeto para uma residência universitária na Universidade de Bourgogne, em Dijon (1990-92) e, logo de seguida, a dupla trabalhou com o artista para construir o seu *atelier* em Mulhouse (1995-96), a *Roche Pharma-Research Buildings* em Basel (1993-2000) e o *Five Courtyards*, um projeto em Munique (1997). Para Rémy Zaugg é fácil justificar a necessidade que ele e Herzog & de Meuron tiveram de colaborar e de o fazer com uma notável frequência:

There’s a big difference between the work of the architect and that of the artist. The architect – like the musician – is in constant contact with the project manager, with the public. The artist, for his part, works more often than not alone in his studio, and shows his work to the outside should the occasion arise. The architect is continuously

²⁶⁹ Eu não construí o mundo lá fora, foi alguém que o fez. Simplesmente, adoro a sua versão bidimensional.

exposed; the artist is too alone. That's one of the possible reasons for our collaboration.²⁷⁰

Para esta exposição no Centro Georges Pompidou em 1995, Zaugg e Herzog & de Meuron apresentaram várias mesas e um sistema de luz concebido para o efeito, criando um espaço atmosférico saturado com luz branca intensa que iluminava os planos e desenhos expostos nas referidas mesas. Assim, para além daquilo que a exposição pretendia mostrar – esses desenhos e documentação dos projetos dos arquitetos – a exposição transformou-se numa peça ou numa imagem em si mesma, pelo modo como articulou os objetos com o espaço e com a luz e pelo cuidado que houve no modo de expor.

A arquitetura passou, então, a ser arte ou a ser vista como arte? Ou a arquitetura continuou a ser a arquitetura, enquanto que o que está exposto é a sua representação, tornada arte no modo de mostrar e de interagir com o espaço envolvente?

One could even say that architecture in an exhibition is operating in the similarly uncertain terrain as art in public spaces. It is in effect taking on a task that it, by definition, is not entirely equal to.²⁷¹ (Ursprung, 2003: 26)

Uma outra importante exposição de Herzog & de Meuron, *Perception Restrained*, realizou-se em 2006 no MoMa, The Museum of Modern Art em Nova Iorque, inserida na iniciativa Artis's Choice. Nesta série de exposições, foram convidados artistas contemporâneos para selecionar, justapor ou comentar trabalhos da coleção do museu. Herzog & de Meuron foram os primeiros arquitetos convidados e usaram a sua experiência em desenhar espaços de visualização da arte para criar uma *espécie de máquina de percepção*, tal como referido pela dupla, com surpreendentes relações espaciais entre as obras visualizadas: “By obstructing and putting pressure on perception, the viewing experience is intensified and becomes more enduring, more selective, and more individual.”²⁷² A exposição foi, para os arquitetos, sobre a percepção em si mesma, para além de terem procurado reverter o convencional modo de expor arte do próprio MoMA. A dupla apresentou mais de cem obras da coleção do museu, entre pintura, escultura, *design*, fotografia e vídeo, dispostas e articuladas de um modo não convencional, provocando novas relações espaciais e perceptivas.

Philip Ursprung (2003: 33) enumera diferentes registos de exposição que Herzog & de Meuron tentam usualmente mostrar: a exposição de arquitetura como um género através do qual a arquitetura é mediada para um público interessado; a exposição da

²⁷⁰ Rémy Zaugg em entrevista a Philip Ursprung, in URSPRUNG, Philip. ed. (2003) *Herzog & de Meuron – Natural History*, p. 230.

Há uma grande diferença entre o trabalho do arquiteto e o do artista. O arquiteto – como o músico – está em constante contacto com o gestor do projeto, com o público. O artista, por sua vez, trabalha mais frequentemente sozinho e mostra o seu trabalho ao mundo exterior, se a ocasião surgir. O arquiteto é exposto continuamente; o artista é demasiado sozinho. Essa é uma das possíveis razões para a nossa colaboração.

²⁷¹ Pode-se até dizer que a arquitetura numa exposição está a operar num terreno similarmente incerto como a arte nos espaços públicos. É, com efeito, assumir uma tarefa que, por definição, não é inteiramente igual.

²⁷² Herzog & de Meuron, in <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/300-artists-choice.html> [acedido em 01-06-2015]

Ao obstruir e exercer pressão sobre a percepção, a experiência de visualização é intensificada e torna-se mais duradoura, mais seletiva e mais individual.

arquitetura em si mesma, como um meio para a apresentação de objetos; e a questão de exibir os seus edifícios em espaços sociais e mentais. O curador da exposição *Herzog & de Meuron: Archaeology of the mind* (2002), no Canadian Centre for Architecture, conclui que a hierarquia entre os edifícios terminados, os desenhos e as maquetes só pode ser discutida corretamente se incluída no género “exposição de arquitetura”.

Na realidade, a exposição de arquitetura é, em Herzog & de Meuron, uma outra forma de interagir com o mundo da arte e com as suas características e especificidades. A dupla concentra-se em mostrar o seu trabalho num contexto que o vai modificar ou, pelo menos, fornecer novas possibilidades e aproximações. Para além disso, é frequente utilizarem as exposições para testar materiais, soluções e possibilidades que utilizarão em projetos futuros. Poderiam ter exibido fotografias dos seus projetos como modo de juntar, num mesmo espaço, a produção de um determinado período, mas optaram por colar as fotografias em grande formato a ocupar a totalidade de cada janela, misturando a representação do seu trabalho arquitetónico com a realidade do mundo lá fora – um mundo construído por outros. Aqui, há uma evidente intenção artística que pretende interpelar o observador, criando, acima de tudo, muito mais do que uma exposição de arquitetura.



Fig. 113 – Herzog & de Meuron e Rémy Zaugg, Vista da exposição *Herzog & de Meuron, Une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995.

O que faz um arquiteto com a cor?

An architect doesn't know what to do with color; no architect in the twentieth century has ever been able to understand color.²⁷³

Para além das exposições, a que Herzog & de Meuron dão muita importância como modo de pensar e testar a sua própria prática, a colaboração com artistas surge como a forma mais direta de envolvimento com o mundo da arte e de apropriação das suas componentes mais interessantes e passíveis de contaminar a prática da arquitetura. Uma dessas componentes é a cor, elemento cuja ambiguidade e volatilidade muitas vezes não se coadunam com algum pragmatismo ou rigor característicos da arquitetura. A cor é, efetivamente, um dos elementos visuais e expressivos mais raros na arquitetura. O seu uso é comedido, senão nulo ou ignorado.

Para Catherine Hürzeler (1997), o envolvimento de artistas no trabalho de Herzog & de Meuron funciona como uma espécie de força motriz no processo de desenho dos projetos, sendo que Jacques Herzog assumiu, precisamente em entrevista a Hürzeler, que esse contacto com artistas adiciona uma nova dimensão aos projetos, principalmente no que diz respeito ao tratamento das superfícies: os artistas estão mais habituados a lidar com a questão da superfície, o que facilita a concretização, por parte da dupla de arquitetos, da aproximação mais radical, a esse nível, que eles desejam para o seu trabalho.

Por outro lado, Jacques Herzog afirmou, na mesma entrevista, que um arquiteto não sabe o que fazer com a cor e que nenhum arquiteto, no decorrer do século XX, foi alguma vez capaz de entender a cor. Esta afirmação, aparentemente controversa, vai, no entanto, ao encontro da ideia de que existe, na história da arquitetura e até aos dias de hoje, um pudor relativamente ao uso da cor na arquitetura, sendo muitas vezes encarada como algo superficial, acessório, excessivo ou místico, aproximando-se do conceito de *cromofobia* apresentado por David Batchelor (2000). Podendo haver exceções, como os casos de arquitetos que pensam primeiro a cor e, posteriormente, qual a forma ideal para essa cor ou o projeto que a tornará central e incontornável, uma grande maioria dos arquitetos utilizam o branco ou a ausência de cor, ou limitam-se à cor do material pelo qual optam. Se houver a decisão de trabalhar de modo privilegiado com a cor, tornando-a elemento central ou definidor do edifício, há toda uma narrativa que deve ser criada, um sentido dado às escolhas e relações cromáticas, algo que não surge, habitualmente e espontaneamente, no decorrer do processo criativo, exigindo assim um esforço adicional que raras vezes é abraçado. Esta realidade tem também que ver com uma fraca tradição de ensino e experimentação da cor nas escolas de arquitetura, algo que apenas muito recentemente começou a ganhar expressão. Talvez seja por isso que Jacques Herzog é perentório ao afirmar que nenhum arquiteto terá sido capaz de entender a cor e que a própria dupla assumiu essa impossibilidade ou incapacidade ao convocar a colaboração de um artista para participar num projeto que envolva a cor de modo mais evidente e transformador do edifício, como veio efetivamente a acontecer durante a colaboração com Michael Craig-Martin para o Laban Dance Centre (2000-2003). Neste projeto, que veremos em detalhe mais à frente, a dupla de arquitetos sabia que queria utilizar a cor como

²⁷³ Jacques Herzog em entrevista a Catherine Hürzeler (1997).

In <https://www.herzogdemeuron.com/index/practice/writings/conversations/huerzeler.html> [acedido em 28-04-2015]

característica definidora do edifício e que essa utilização privilegiada da cor usufruiria de enormes vantagens através do diálogo com um artista. Assim, convidaram para colaborar neste projeto Michael-Craig Martin, artista conhecido pelo uso arrojado que faz de cores vivas em desenhos de parede capazes de preencher e transformar, desse modo, a arquitetura com a própria cor.

Também Helmut Federle foi convidado a colaborar com a dupla no desenvolvimento do esquema de cores para a *Housing Pilotengasse* em Wien-Aspern (1987-92), igualmente em parceria com o arquiteto Adolf Krischanitz e o artista Otto Steidle. Foram projetadas casas individuais que criam diferentes volumes compactos e organizações espaciais, distribuindo-se em linhas alongadas, destacando-se as cores arrojadas e invulgares utilizadas. Herzog & de Meuron, juntamente com Federle, fizeram uma aproximação cromática diferente da de Krischanitz e Steidle:

At Pilotengasse, they draw on natural mineral colours of earthy browns and greys. The intention was to be ‘colourless’, with the texture and tone generated directly from the sandy material.²⁷⁴ (McLachlan, 2012: 80)



Fig. 114 – Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz, Otto Steidle e Helmut Federle, *Housing Pilotengasse*. Wien-Aspern, Áustria, 1987-1992.

Segundo Fernández Morales *et al* (2013), na pintura do suíço Helmut Federle o aparente minimalismo geométrico esconde uma complexidade baseada em nuances sensoriais e referência simbólicas, sendo que há evidentes conexões entre a sua obra pictórica e a arquitetura de Herzog & de Meuron. O próprio Federle aborda, em diversos escritos e entrevistas, o tema da arquitetura. No caso da intervenção na *Housing Pilotengasse* em Viena, Federle decidiu deixar as cores originais dos materiais e dos rebocos exteriores inacabados, indo ao encontro da paleta reduzida que, na altura, usava na sua pintura. Trata-se de uma consequência natural deste tipo de colaborações: as especificidades do trabalho de cada um contaminam-se mutuamente.

²⁷⁴ Em *Pilotengasse*, eles desenharam com cores minerais naturais de tons terra e cinzas. A intenção era a de ser ‘sem cor’, com a textura e tons gerados diretamente a partir do material arenoso.

Um outro caso de projeto arquitetónico de Herzog & de Meuron em que a cor assume uma especial relevância e se torna determinante na transformação do espaço é a *Blue House* em Oberwil, Suíça (1979-1980), um projeto onde a dupla utilizou o azul ultramarino, evocando Yves Klein. Aliás, a pequena casa é similar, formalmente, às casas vizinhas, sendo apenas esse azul a distingui-la de todas as outras. O azul altera a estrutura que o recebe, tornando-a leve, misturando-se com o céu, enfatizando a materialidade da arquitetura e a preocupação que Herzog & de Meuron têm com o impacto sensorial dos seus edifícios. De facto, esta casa provoca os sentidos e despoleta sensações, havendo uma evidente preocupação com os resultados perceptivos.

A publicação *Natural History*, que acompanhou a exposição de Herzog & de Meuron no Canadian Centre for Architecture, editada por Philip Ursprung em 2003, é um verdadeiro dicionário ilustrado da obra da dupla de arquitetos, contendo textos, entrevistas e registos visuais dos edifícios, maquetes ou estudos. Há um capítulo, intitulado *Beauty and Atmosphere*, constituído exclusivamente por imagens. A *Blue House* é uma das primeiras imagens, colocada ao lado da *Blue Venus*, de Yves Klein (1978). Na página seguinte podemos ver uma obra de Gerhard Richter [I.S.A. (555), 1984], uma espécie de explosão de amarelo, verde e vermelho, ao lado da imagem de uma maquete em madeira e acrílico do Laban Dance Centre (1997), com as suas cores definidoras do edifício, misturadas e fundidas, a equipararem-se assim a uma pintura de Richter. Trata-se, assim, de um capítulo onde se torna evidente a vertente artística ligada à arquitetura de Herzog & de Meuron e o modo como várias imagens do seu imaginário poderiam estar num livro sobre arte. Na *Blue House*, é evidente o destaque dado à beleza e à atmosfera, à primazia dos sentidos e da imagem.



Fig.115 – Herzog & de Meuron, *Blue House* (1979-1980), Oberwil, Suíça.

Em todos os casos de procura de uma fusão entre arte e arquitetura, torna-se evidente que essa relação próxima entre as duas áreas cria um novo campo que permite encontros frutíferos e novas possibilidades:

For artists, it offers the rare opportunity to expose their work to others and of testing the resistance of their art in a new context. For architects, it is a unique way of opening their practice to the art world and its highly developed discourse. For politicians it is a testing ground for different forms of representation. And for the public it is a chance to confront the unexpected.²⁷⁵ (Ursprung, 2006: 27)

Jacques Herzog e Pierre de Meuron perceberam e aproveitaram esta mútua valorização consequente dos diferentes modos de interseção arte e arquitetura. A referida aproximação radical de Herzog & de Meuron, consequente destas colaborações com artistas e que acaba por traduzir-se numa procura de soluções inesperadas que se renovam a cada projeto, parte também de uma consciência que os próprios têm de que até as coisas mais simples devem estar em constante redefinição e questionamento. Isto traduz-se num ceticismo que surge como ponto de partida para todos os seus projetos: nada é um dado adquirido, o conhecimento está em constante mudança e exige questionamento, pelo que se pode começar um projeto para um edifício questionando o que é um chão, o que é uma parede e o que é um teto, tal como Jacques Herzog afirmou na referida entrevista a Catherine Hürzeler (1997). As respostas a essas questões deixaram de ser evidentes e o processo analítico que resulta dessa problematização funciona igualmente como força motriz para a criação dos seus projetos. É por isso que a dupla protagoniza, igualmente, um questionamento radical de qualquer teoria em arquitetura. Nas palavras de Jacques Herzog, na referida palestra *Myths and Collaborations over Time*, proferida em 2013 na Preston H. Thomas Memorial Lecture, Cornell University, Nova Iorque, é mais importante a atenção dada à nossa origem, qual a nossa inspiração e a razão que nos leva a fazer o que fazemos, para entender a nossa produção, do que qualquer teoria prévia, livros ou ideologias. Deste modo, Herzog sugere que não há uma teoria arquitetónica que tenha sobrevivido, afirmando que, por exemplo, aquilo que Le Corbusier escreveu é muito interessante historicamente, mas não nos diz como fazer um edifício, não nos diz o que fazer. E o mais importante é o fazer. Segundo o arquiteto, a arquitetura é arquitetura: permanece diante de nós e é o que é e o que fazemos dela. Evidentemente, Jacques Herzog assume que este é um posicionamento provocador, que a arquitetura está intrinsecamente ligada ao pensamento, a estratégias e a conceitos, mas que a teoria é como um pensamento pervertido. E a arquitetura, sendo o seu próprio *médium*, não precisa da escrita para sobreviver: o edifício sobrevive, ou não, e é o próprio utilizador que, de forma honesta, lhe confere esse grau de sobrevivência. Este pode dizer se sente o chão nos pés, se sente o cheiro da vizinhança. Nas palavras de Jacques Herzog, a arquitetura é a mais direta expressão da condição humana.

Mediante este posicionamento, interessa a Herzog & de Meuron o *aqui e agora* possível para uma arquitetura honesta que se serve daquilo que lhe é familiar: os materiais existentes na zona onde se vai instalar, a paisagem que a recebe e a envolve,

²⁷⁵ Para os artistas, oferece a rara oportunidade de mostrar o seu trabalho a outros e de testar a resistência da sua arte num contexto novo. Para os arquitetos, é uma forma única de abrir a sua prática ao mundo da arte e ao seu discurso altamente desenvolvido. Para os políticos, é um campo de testes para diferentes formas de representação. E, para o público, é uma oportunidade de confrontar-se com o inesperado.

a oferta, ao observador e utilizador, de percepções que resultam de uma observação continuada do meio envolvente, o desafio à curiosidade e à assimilação do invulgar e inesperado, a capacidade de a própria arquitetura ter origem no poder das imagens e a contemplação de uma desintegração das categorias tradicionais, que deixaram de ser relevantes ou de fazer sentido. Aqui, ganha protagonismo a necessidade de a dupla gravitar em torno de artistas e de aproveitar a sua liberdade criativa: segundo Jacques Herzog, estando o artista menos envolvido na transmissão do seu trabalho, consegue enfatizar a pesquisa e a procura independente. O arquiteto, tendo que abarcar uma vasta gama de atividades, áreas e condicionantes, ficando igualmente limitado pela questão da comunicação e contacto com um público alargado, pode, efetivamente, beneficiar de uma intervenção artística que se preocupe exclusivamente com o seu próprio processo criativo. A partir daí, a conciliação da arquitetura com a imaginação, o uso inovador de materiais e tratamentos exteriores, a transformação das superfícies através desses materiais e, inclusive, dos jogos de cores, são as características essenciais do trabalho de Herzog & de Meuron que propiciam uma relação com a arte indubitavelmente enriquecedora e potenciadora de resultados percetivos inovadores.

3.2. Colaborações, ou a vontade de um posicionamento artístico

A building is like a sculpture; the architect proceeds in his sketches
like this or that painter; a space speaks a poetic language;
a construction has a structure like a Bach fugue.²⁷⁶

Depois da primeira colaboração com Joseph Beuys, um momento fulcral para o início de um continuado interesse pelas práticas colaborativas, essencialmente com artistas, por parte da dupla de arquitetos, Herzog & de Meuron passaram a fazer desses processos colaborativos uma marca do seu trabalho, ressaltando ainda a importância do fazer e da experimentação, a exploração de materiais inovadores e o carácter artístico e visual conferido a cada um dos seus projetos:

The Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron (both born in 1950) have established themselves at the centre of architectural discourse by taking positions that are essentially artistic. They seem to wander imaginatively through the visual world, ranging over times and tastes, man-made and natural products, always with a primary interest in how things come to be made.²⁷⁷

²⁷⁶ BOHME, Gernot (2003). *Atmosphere as the subject matter of architecture*, in Ursprung, Philip (Ed.) (2003) *Herzog & de Meuron – Natural History*, p. 398.

Um edifício é como uma escultura; o arquiteto procede nos seus esboços como este ou aquele pintor; um espaço fala uma linguagem poética; uma construção tem uma estrutura como uma fuga de Bach.

²⁷⁷ Press Release da exposição *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture, curadoria de Philip Ursprung, outubro 2002 – abril 2003, Montréal. In <http://www3.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=herzogdemeuron&lang=eng> [acedido em 25-05-2015] Os arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron (ambos nascidos em 1950) estabeleceram-se no centro do discurso arquitetónico ao adotarem posições que são, essencialmente, artísticas. Eles parecem vaguear imaginativamente através do mundo visual, variando entre tempos e gostos, produtos naturais ou feitos pelo homem, sempre com um interesse primordial em como as coisas vêm a ser feitas.

Assim, surgiram colaborações que viriam a transformar o resultado dos seus projetos e a determinar em absoluto esse percurso arquitetónico centrado num fazer artístico. Depois de convidarem Helmut Federle para desenvolver o esquema cromático para *Housing Pilotengasse* em Wien-Aspern (1987-92), Adrian Schiess e Rosemarie Trockel estiveram ambos envolvidos no *design* interior do *Ricola Marketing Building* em Laufen (1997-98). Gerhard Richter esteve também para se envolver no projeto Two Libraries para a Universidade de Jussieu em Paris (1992). Convidaram Thomas Ruff para colaborar no projeto da *Eberswalde Senior Technical School Library*, na Alemanha (1994-1999), e Michael Craig-Martin para o Laban Dance Centre em Deptford, Londres (1997-2003), dois projetos de enorme expressão no que diz respeito à colaboração da dupla com artistas.

Há, ainda, segundo Ursprung (2003), variada documentação sobre o interesse dos arquitetos no trabalho de determinados artistas, como Yves Klein, para a *Blue House* em Oberwil (1979-80), Karl Blossfeldt, para o motivo da fachada da *Ricola-Europe SA Production and Storage Building*, Mulhouse-Brunstatt (1992-93), bem como Andy Warhol, Dan Graham ou figuras históricas como Leonardo da Vinci, Pietro Mondrian e Alberto Giacometti.

Colaborações mais recentes incluem o artista conceptual chinês Ai Weiwei, nascido em Beijing em 1957, com quem Herzog & de Meuron trabalharam para desenhar o National Stadium em Beijing, China (2008), colaboração que teve continuidade no projeto para o Pavilhão da Serpentine Gallery em Kensington Gardens, Londres (2012), apresentado como parte do London 2012 Festival.

Por outro lado, a questão da decoração e do ornamento é um importante aspeto a considerar nestas relações de colaboração entre os arquitetos e alguns artistas. Na casa Koechlin em Riehen, perto de Basel, uma imagem de Helmut Federle foi montada numa posição proeminente, enquanto um trabalho de Adrian Schiess e uma das fotografias estelares de Thomas Ruff dominam o *lobby* do edifício Suva. Segundo Catherine Hürzeler (1997), embora estes trabalhos sejam decisivos em determinar a atmosfera da sala onde se encontram, não podem ser considerados componentes arquitetónicas. Mas a decoração da *Ricola Mulhouse*, para Hürzeler, é um assunto diferente, funcionando como uma componente dominante do edifício:

Ruff's photograph lends Blossfeldt's relief-like rendition of the leaf motif a singular aura, and in its reiterated arrangement, it turns into something else again, something new. The effect and the atmosphere of the building are essentially defined by the artist's images.²⁷⁸ (Hürzeler, 1997)

No que diz respeito às decisões que envolvem o papel que a decoração ou o ornamento deverão ter num projeto e se vão, ou não, envolver artistas nesse processo, Herzog & de Meuron afirmam que o seu objetivo é criar uma nova impressão de algo que é familiar. Utilizando materiais convencionais, como o vidro, a madeira ou o betão, procuram, no entanto, relacioná-los de modo inusitado, fazendo com que o seu

²⁷⁸ A fotografia de Ruff empresta ao motivo da folha com aspeto de relevo de Blossfeldt uma aura singular e, no seu arranjo reiterado, transforma-o novamente em algo mais, em algo novo. O efeito e a atmosfera do edifício são essencialmente definidos pelas imagens do artista.

carácter tradicional desapareça. O vidro pode, assim, parecer tão sólido e estável como o betão, por exemplo, enquanto este, através da impressão de imagens que lhe é sobreposta, se torna leve ou brilhante, como o vidro. Foi exatamente isso que aconteceu no edifício da fábrica *Ricola-Europe SA*, Mulhouse, França (1992-1993), um edifício construído para ser usado como fábrica e armazém, onde os arquitetos assumiram, desde o início do projeto, que queriam explorar a relevância do ornamento na arquitetura. Foram usados painéis de policarbonato translúcido para a fachada, um comum material industrial de construção, mas cada painel foi impresso com motivos repetitivos de plantas baseados em fotografias de Karl Blossfeldt. O objetivo foi, aqui, usar o ornamento como elemento constitutivo da arquitetura, e não meramente decorativo. A impressão dos motivos de folhas foi transformada numa espécie de material de construção, tornando-se ornamental no sentido de impressão, mas também de questionamento da solidez do material que a recebe. Há, assim, uma expressão imediata da materialidade, em simultâneo com o seu questionamento:

The effect the panels have on the interior can be compared to that of a curtain – textile-like – that creates a relationship to the site’s trees and shrubs. Viewed from outside, the translucent printed panels on the façade and the extended roof again recall textiles – the lining of a dress or the inner padding of a box. If daylight diminishes, the printing is barely visible from outside and the material of the façade panels becomes much stronger. Their surfaces then seem rather closed and smooth, and their expression becomes more like that of the building’s concrete side walls.²⁷⁹ (Herzog & de Meuron, 1996)

²⁷⁹ In <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/076-100/094-ricola-europe-production-and-storage-building.html> [acedido em 25-05-2015]

O efeito que os painéis têm no interior pode ser comparado ao de uma cortina – tipo têxtil – que cria uma relação com as árvores e arbustos do local. Vistos de fora, os painéis translúcidos impressos na fachada e o telhado estendido, novamente, recordam os têxteis – o forro de um vestido ou o preenchimento interior de uma caixa. Se a luz do dia diminui, a impressão é pouco visível a partir do exterior e o material dos painéis da fachada torna-se muito mais forte. As suas superfícies, em seguida, parecem bastante fechadas e suaves, e a sua expressão torna-se mais como a das paredes de cimento laterais do edifício.



Fig. 116 – Herzog & de Meuron, *Ricola-Europe SA*, 1992-1993. Edifício de produção e armazenamento. Mulhouse-Brunstatt, França.

Devido a este particular tratamento das superfícies, a prática de Herzog & de Meuron é associada a uma invulgar preocupação com a pele da arquitetura: esta é vestida e ganha uma nova identidade, envolvendo-se em simultâneo com aquilo que a rodeia e utilizando a luz para proporcionar uma relação mutável e surpreendente entre o exterior e o interior. Na verdade, a fachada dos edifícios da dupla podem ser vistas como uma tela em branco preparada para receber distintas intervenções artísticas, mais do que qualquer componente arquitetónica, evidenciando as qualidades expressivas da arquitetura e a forma como esta dialoga com o lugar. Em cada projeto, espaço, forma, estrutura e ornamento surgem como um todo integral que se articula de modos distintos e particulares de acordo com as especificidades do lugar e com o meio envolvente.

Um dos exemplos mais relevantes e, talvez, mais radicais de colaboração entre Herzog & de Meuron e artistas, e ainda dessa valorização da componente ornamental das superfícies e da pele dos edifícios, materializou-se na *Eberswalde Senior Technical School Library*, na Alemanha (1994-1999). Segundo Philip Ursprung (2006), trata-se de um típico exemplo em que as mentes dos arquitetos e do artista misturam-se e os ingredientes deixam de poder ser separados. Ursprung refere, ainda, que o projeto, sendo resultado da intenção de combinar um edifício com imagens, é o culminar de dois projetos precedentes em que isso aconteceu: a fachada da *Pfaffenholtz Sports Centre* em St. Louis, França (1993) e a referida *Ricola-Europe SA Production and Storage Building* em Mulhouse, França (1993).

Herzog & de Meuron convidaram Thomas Ruff para contribuir com uma intervenção na superfície completa do edifício, mais uma vez valorizando a predisposição que um artista tem para trabalhar a superfície, independentemente da estrutura que o recebe, obtendo resultados inovadores no contexto da arquitetura. Deste modo, surge um processo de reciprocidade em que a superfície transforma o volume e o volume afeta ou condiciona a superfície. Thomas Ruff usou fotografias de imprensa, de jornais e revistas provenientes do seu conhecido arquivo privado, e estas foram impressas nas lajes de betão que constroem o edifício, tendo este corpo retangular ficado completamente coberto, dissolvido, envolvido no conjunto de imagens que agora o definem. Os painéis de betão são semelhantes às tiras de vidro das janelas e foram impressos com os motivos selecionados por Ruff, através de uma técnica especializada de impressão. Enquanto os arquitetos decidiram o tamanho, organização e materialidade dos motivos, Ruff fez a seleção a partir do seu arquivo:

(...) a ‘diary’ of photographs collected between 1981 and 1991 from newspaper articles on a variety of subjects, such as politics, economics, culture, science, or history, [selecting] 12 different pictures to visualize knowledge and the resulting awareness [aufmerksamkeit]²⁸⁰ (Ruff, *apud* Ursprung, 2006: 20)

Segundo Ursprung, Ruff usou, assim, imagens que remetiam às preocupações dos alemães na altura, optando por motivos relacionados com as funções de uma biblioteca, com a aprendizagem, com a história alemã e a história da arquitetura e da arte: “Eberswalde Technical School Library touches a nerve in the German political consciousness.”²⁸¹ (Ursprung, 2006: 20).

Formalmente, e como resultado da impressão destas imagens, as diferenças entre as lajes de betão e as tiras de vidro são praticamente anuladas e tornam-se impercetíveis. Por outro lado, e segundo Jacques Herzog em entrevista a Catherine Hürzeler (1997), a forma austera e rigorosa do edifício destrói o motivo individual, isto é, a imagem já não é percebida ou considerada importante como uma imagem única, mas, em vez disso, torna-se serial no efeito, como um ornamento. Esta indeterminação, este movimento para trás e para a frente entre volume, superfície e espaço, quebra as categorias tradicionais. E, segundo Herzog, talvez seja nessa direção que estejamos a dirigir-nos, inconscientemente: em direção à desintegração de categorias tradicionais, uma vez que as mesmas já não são relevantes. É exatamente neste ponto que se torna infrutífero definir com convicção se neste edifício é mais importante a arquitetura (a estrutura, a construção, a função) ou a arte (a imagem, a força visual do edifício, a componente artística). A imagem dissolve a estrutura rígida do edifício e este, ao receber a seriação de uma imagem e permitir que esta se repita em toda a sua estrutura, anula a sua identidade individual e evidencia a sua componente de pele do edifício. Trata-se, assim, de um exemplo paradigmático da real fusão entre arte e arquitetura.

²⁸⁰ Um diário de fotografias colecionadas entre 1981 e 1991 a partir de artigos de jornais sobre uma variedade de assuntos, tais como política, economia, cultura, ciência ou história, tendo selecionado doze imagens diferentes para visualizar o conhecimento e a consciência resultante.

²⁸¹ A biblioteca da Eberswalde Technical School toca num nervo da consciência política alemã.



Fig. 117 – Herzog & de Meuron (colaboração com Thomas Ruff), *Eberswalde Senior Technical School Library*, 1994-1999. Alemanha.



Fig. 118 – Herzog & de Meuron (colaboração com Thomas Ruff), *Eberswalde Senior Technical School Library* (detalhe), 1994-1999. Alemanha.

Para Herzog & de Meuron, a biblioteca em si mesma não era muito interessante, sendo muito densa, com pouco espaço para os leitores. A partir desse facto resolveram criar um arranjo em que cada janela teria uma mesa para dois leitores. Tratando-se de um edifício que não revela imediatamente o seu tamanho ou quantos pisos tem, à noite, quando a luz vem de fora, surge como uma espécie de armário com diferentes gavetas. A ideia de imprimir os motivos nas pedras e organizá-los de modo serial surgiu da dupla de arquitetos. Thomas Ruff selecionou os motivos de revistas e jornais dos seus arquivos para se adequarem à localização e função do edifício, criando um resultado que o próprio Ruff considera uma fotomontagem. Para Philippe Ursprung (2003: 163), este projeto com Thomas Ruff seria inconcebível sem a experiência de Ruff com as suas *Newspaper Photographs*, onde se apropria de fotografias em mau estado que se subordinam aos requerimentos formais e substanciais do texto. A experiência artística e o percurso de Ruff foram, efetivamente, transportados para um suporte tridimensional, um edifício, tal como o poderia ter feito para uma escultura, uma pintura ou uma instalação. Aliás, neste projeto, Thomas Ruff assumiu o controle mais do que noutros projetos de colaboração da dupla com artistas, algo que, segundo Herzog & de Meuron, varia de projeto para projeto, sendo que cada um deles resolve da melhor forma as suas próprias questões: nas colaborações entre os arquitetos e artistas, a interação entre eles varia de uma breve consulta até um envolvimento ativo ou uma espécie de coautoria entre artista e arquiteto, não havendo regras estabelecidas.

A *Eberwalde Technical School Library* surge, assim, como uma obra de arte de dimensão arquitetónica onde a ideia de pele tatuada enfatiza a densidade e identidade do edifício. Essa pele é, acima de tudo, textura, não deixando antever em absoluto a componente programática do edifício. Este não deixa de o ser, assume as suas funções e aproxima-se do utilizador, mas fá-lo essencialmente através do impacto visual e da convocação de uma atenção redobrada, para que se visualizem e interpretem imagens que estão conectadas com a população. A pele surge como uma superfície bidimensional que envolve o volume do edifício, sendo que a translucidez e a mutabilidade substituem o habitual carácter permanente da arquitetura. Philip Ursprung toca num ponto fundamental no que diz respeito a esta parceria entre Herzog & de Meuron e Thomas Ruff, ressaltando as vantagens, para arquitetos e artista, deste tipo de colaboração:

Eberswalde Technical School Library proposes an alternative kind of monument: by amalgamating the building with images, by combining architecture and art, it produces a new kind of spatiality – a spatiality that articulates historical space in referring to moments of the past and yet links it to the present function and site of the contemporary building. This would not have been possible, not even thinkable, if the architects had worked alone. On the other hand, no other artwork by Thomas Ruff has managed to address a public beyond the limits of the art world.²⁸² (Ursprung, 2006: 20)

²⁸² A Eberswalde Technical School Library propõe um tipo de monumento alternativo: ao amalgamar o edifício com imagens, ao combinar arquitetura e arte, produz um novo tipo de espacialidade – uma espacialidade que articula o espaço histórico em referência a momentos do passado e, ainda assim, o liga à função presente do edifício contemporâneo. Isto não teria sido possível, nem sequer pensável, se os arquitetos tivessem trabalhado sozinhos. Por outro lado, nenhuma outra obra de arte de Thomas Ruff conseguiu dirigir-se a um público para além dos limites do mundo da arte.

É, precisamente, combinando questões estéticas, políticas e históricas que o edifício evoca o conceito de *Gesamtkunstwerk* de que Philip Ursprung havia falado, referindo-se a uma arte total. Como já foi mencionado, Ursprung argumenta que a forte tradição do envolvimento dos artistas na esfera pública nas zonas europeias de língua alemã funde-se no conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (trabalho artístico total), um conceito de fusão das artes que cresceu na Bauhaus nos anos 1920 e mantém-se pertinente no atual discurso sobre a relação entre arte e arquitetura. A Eberswalde Technical School Library materializa de modo evidente esse conceito: “It takes responsibility on a political level, raises fundamental questions about the function of history and exposes itself to a wide public.”²⁸³ (Ursprung, 2006:20)

Para além disso, e indo ao encontro das observações de Philip Ursprung, a biblioteca surge como um exemplo paradigmático de uma fértil colaboração entre arquitetura e arte, enaltecendo as melhores qualidades de cada uma e valorizando-se mutuamente: os arquitetos encontram novas formas de tornar a sua arquitetura atrativa e inovadora, aproximando-a de um objeto artístico, e os artistas experimentam novas condições de pesquisa espacial e uma evidente maior visibilidade para o seu trabalho, que, deste modo, incorporado num edifício de arquitetura, chega a um público distinto e muito mais alargado.

3.3. Um lugar para a fusão entre arte e arquitetura: o caso do Museu de arte

So what is this place that both the work and the human being dream of?²⁸⁴

Em 2014, Jacques Herzog participou, juntamente com Hal Foster, crítico de arte nascido em 1955 em Seattle, na palestra *Architecture + Art: If you build it, will they come? The future of Museum Architecture*, moderada por Alice Rawsthorn e organizada pela The Architecture Foundation, no Starr Auditorium da Tate Modern, Londres. Tendo a dupla de arquitetos projetado e construído a própria Tate Modern, estando absolutamente conectados com as implicações inerentes à construção de um museu de arte, e tendo Hal Foster sido autor da obra *The Art-architecture complex* (Verso, 2013), o diálogo só podia ser frutífero, ainda que controverso.

À questão *Se os construíres, eles virão?* ambos concordaram em responder: *Se os construíres bem, de certeza que eles virão*. Efetivamente, o museu de arte tem de convidar o espectador a visitá-lo, a si mesmo e à arte que recebe e alberga, sendo simultaneamente um ponto de encontro. O modo como é construído é determinante no sucesso consequente desse convite e na reação dos espectadores e utilizadores. Não estando bem construído e não estando atento aos seus próprios propósitos, arquitetura e arte anulam-se mutuamente num mesmo espaço. Deste modo, a eficaz confluência entre arte e arquitetura surge como agente de mudanças urbanas e sociais em projetos

²⁸³ Assume responsabilidades a um nível político, levanta questões fundamentais sobre a função da história e expõe-se a um vasto público.

²⁸⁴ Rémy Zaugg em SACHS, Hinrich, SCHMIDT, Eva (ed.) (2013). *Rémy Zaugg - The Art Museum of My Dreams, or a Place for the Work and the Human Being*. Berlin, Sternberg Press, p. 8. Então o que é este lugar com o qual tanto a obra de arte como o ser humano sonham?

de novos museus e galerias de todo o mundo. O museu é, efetivamente, um local de encontro: entre pessoas, com a arte, entre a arquitetura e a arte.

Hal Foster identifica, no referido livro, um estilo global de arquitetura que aglomera os sonhos e as ilusões da modernidade, argumentando que a fusão entre arquitetura e arte é uma característica definidora da contemporaneidade e permite uma melhor visão das suas vicissitudes económicas e sociais: “The shifts in artistic and architectural practice he traces serve as a broad barometer of cultural change.”²⁸⁵ Segundo Stephan Walker, até meados do século XX o modernismo continuou a separar a pintura, a escultura e a arquitetura. Depois disso, as inter-relações e possíveis colaborações entre artistas e arquitetos começaram a crescer e é neste ponto que Hal Foster assume as suas preocupações com as questões e condições culturais que essas relações levantam, nomeadamente no que diz respeito à imagem, superfície e espetáculo, usando as correntes Pop e Minimalista para enquadrar estas discussões: se o movimento Pop valoriza essencialmente o poder da imagem, contrasta com a ligação mais física, com o material e o espaço, característica do Minimalismo, mas Foster defende que ambos vão ao encontro um do outro, informando-se mutuamente. Assim, entre a criação de imagens e a criação de espaço caminha-se para um momento de continuidade e interseção entre ambos, segundo Hal Foster, que pode ser materializado na tipologia arquitetónica do museu de arte.

For the early modernists, social housing was the holy grail; for the mid-century modernists it was the private house and the corporate office (equally political statements in their own way). But from the post-modern era onwards, most attention has been lavished on the museum... in concentrating on the cultural world, these global architects are shying away from their traditional social role;²⁸⁶

O encontro entre arte e arquitetura como acontecimento produtor de uma nova relação entre imagem e espaço torna-se, assim, ainda mais evidente no caso dos museus de arte.

A *Goethe Collection, Gallery for a Private Collection of Modern Art*, em Munique, Alemanha (1989-1992), foi o primeiro edifício projetado por Herzog & de Meuron com esse objetivo de mostrar arte. Segundo Jacques Herzog, puderam fazer um edifício contemporâneo adequado aos gostos e necessidades dos artistas, exprimindo em simultâneo uma atitude na arquitetura que procuravam e desejavam: a comunhão entre estrutura, espaço e ornamento, usando as mesmas ferramentas e instrumentos. O vidro translúcido surge como material de criação de espaço através da luz. Trata-se de um primeiro exemplo de criação de um projeto de arquitetura que procura ir ao encontro das especificidades da arte:

²⁸⁵ Revisão de Stephan Walker do livro *The Art-Architecture Complex*, publicada na Times Higher Education. In <http://www.timeshighereducation.co.uk/418653.article> [acedido em 20-05-2015]

As mudanças na prática artística e arquitetónica que ele traça servem como um amplo barómetro das mudanças culturais.

²⁸⁶ Revisão do livro *Art-Architecture Complex*, por Edwin Heathcote, para o Financial Times. In <http://www.versobooks.com/blogs/760-hal-foster-s-the-art-architecture-complex-reviews-and-interviews> [acedido em 20-05-2015]

Para os primeiros modernistas, a habitação social foi o Santo Graal; para os modernistas de meados do século era a casa particular e o escritório corporativo (declarações políticas equiparadas, cada uma à sua maneira). Mas a partir da era pós-moderna em diante, mais atenção tem sido depositada sobre o museu... ao concentrar-se sobre o mundo cultural, estes arquitetos globais estão a afastar-se do seu papel social tradicional.

The building's architectural conception corresponds to the character of the works that the collector has brought together over the last 30 years, embracing the art of the 1960s to today: Nauman, Ryman, Twombly, Kounellis, Federle, Rückriem and others.²⁸⁷ (Herzog & de Meuron)

A Tate Modern em Londres, um dos museus com mais impacto público a nível mundial, é também, para Herzog & de Meuron, o seu projeto mais importante. Jacques Herzog frisou, na palestra *Myths and Collaborations over Time*, proferida na Universidade de Cornell em 2013, que a Tate Modern se trata de um projeto verdadeiramente público, visitado por mais de cinco milhões de pessoas por ano, mais do que qualquer outro museu contemporâneo, considerando que a arquitetura tem um papel importante nesse resultado junto do público. Segundo o arquiteto, se as pessoas não gostassem da arquitetura, o sucesso não seria o mesmo e algo teria de ser transformado. Para Jacques Herzog, a equação é simples: a arquitetura é boa ou não porque as pessoas dizem se é boa ou não.

No caso do projeto e construção da Tate Modern, a dupla venceu a competição para transformar o Bankside Power Station, em Londres, no novo edifício da galeria, principalmente porque o seu projeto respeitava o carácter original do edifício. O projeto de 1995-1997 foi construído entre 1998 e 2000 e passou por transformar e converter um lugar industrial, uma estação de energia construída nos anos 1960 que, nas palavras de Jacques Herzog, era uma espécie de castelo de energia construído no coração de Londres. Assim que viram o edifício, Herzog & de Meuron questionaram como é que um edifício tão espantoso tinha estado tanto tempo por descobrir. Querendo respeitar a crueza do edifício e as suas qualidades históricas, avançaram para o desafio de criar um espaço onde coubesse uma diversidade de outros espaços, onde todo o tipo de pessoas pudessem ter diferentes experiências. Aceitando o poder e impacto das características físicas do edifício, resolveram enaltecê-las em vez de as diminuir ou dissolver:

The location acts as a meeting point due to an architectural strategy which does not treat the gigantic complex, originally built by Giles Gilbert Scott, as a closed shell, but has instead transformed it into a landscape with different topographies that visitors can approach and use from all four directions. The ramp, as one of these topographies, takes visitors down to the base level of the building, the floor of the turbine hall, situated below the water level of the Thames.²⁸⁸ (Herzog & de Meuron, 2000)

²⁸⁷ in <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/051-075/056-goetz-collection.html> [acedido em 27-05-2015]

A conceção arquitetónica do edifício corresponde ao carácter das obras que o colecionador reuniu nos últimos 30 anos, abrangendo a arte desde os anos 1960 até hoje: Nauman, Ryman, Twombly, Kounellis, Federle, Rückriem, entre outros.

²⁸⁸ O local funciona como um ponto de encontro devido a uma estratégia de arquitetura que não trata o gigante complexo, construído originalmente por Giles Gilbert Scott, como uma concha fechada mas, em vez disso, transformou-o numa paisagem com diferentes topografias às quais os visitantes se podem aproximar e usar a partir de todas as quatro direções. A rampa, como uma destas topografias, conduz os visitantes até ao nível base do edifício, o chão da Turbine Hall, situado abaixo do nível da água do Tamisa.

A Turbine Hall é, efetivamente, o espaço que conecta o exterior e o interior do edifício. Está aberta a toda a gente e convida a entrar. A rampa é um ponto de encontro, mais do que apenas uma entrada. A escada, que liga os sete andares do museu, é, para Herzog & de Meuron, uma peça de arquitetura em si mesma, independente, que se adapta ao movimento humano, fornecendo diferentes vistas e percepções espaciais do edifício. Há, aliás, uma assumida diversidade espacial no edifício, sendo que quase todas as salas são diferentes em tamanho e proporções. Em todas elas, a luz surge como modo de desenhar e diversificar os espaços e de interferir no modo como percebemos as obras de arte: “Lighting is a decisive factor in the perception of art works. Slightly different in every room, it alternates between daylight, artificial illumination and a mixture of both”²⁸⁹ (Herzog & de Meuron, 2000). Através das opções de iluminação, a arquitetura também transforma a arte que recebe.

A Tate transformou-se num lugar público não apenas para amantes da arte, mas para o público em geral, sendo igualmente um local turístico. E o objetivo da dupla de arquitetos era, precisamente, fazer com que o edifício fosse apreciado e vivido por todos, e não apenas por um público especializado. Nas palavras de Jacques Herzog, o verdadeiro objetivo da arquitetura, especialmente nas sociedades contemporâneas, é permanecer pública, e não apenas servir o propósito de entregar um programa. A Tate Modern conseguiu-o e a arquitetura tem, efetivamente, um papel fundamental nesse sucesso.



Fig. 119 – Herzog & de Meuron. *Tate Modern*, London. Projeto de 1995-1997, construção entre 1998 e 2000.

Chris Tucker, diretor da Tate Modern, afirmou na referida palestra de 2014, *Architecture + Art: If you build it, will they come? The future of Museum Architecture*, que um dos nossos maiores desafios é fazer edifícios que gritem a partir do momento em que se mostram ao público. Sendo a Tate um museu público, um espaço social, para além de um local para ver arte, o seu edifício deve questionar e atrair. Jacques Herzog dá o exemplo da Turbine Hall, que apresenta a arte desde o início, questionando, interpelando o observador, provocando curiosidade e, acima de tudo, disponibilizando-se para as mais diversas intervenções artísticas.

²⁸⁹ A luz é um fator decisivo na percepção de obras de arte. Ligeiramente diferente em cada sala, alterna entre a luz do dia, a iluminação artificial e uma mistura de ambas.

Nas palavras de Jacques Herzog, a arquitetura pode sempre fazer mais, libertando novas energias, inspirando ou ajudando os artistas a fazer coisas que nunca fariam noutro espaço. As pessoas que vão à Tate Modern tornam o museu interessante e vivo, ao mesmo tempo que o edifício oferece à cidade algo que ela não tinha e que fazia falta.

Como resultado destas premissas fornecidas pelos próprios arquitetos ao museu e de modo a este cumprir com eficiência os seus propósitos, efetivamente a Tate Modern tem sido espaço de algumas das mais marcantes intervenções artísticas, sempre em diálogo intrínseco com o espaço que as recebe. O espaço, pelas suas particularidades arquitetónicas e de envolvimento dos utilizadores e, naturalmente, por ser um espaço museológico de enorme reconhecimento público em todo o mundo, atraiu as mais diversas e notáveis intervenções artísticas.

Uma das instalações de maior sucesso que aconteceu na Turbine Hall foi a peça de Bruce Nauman, *Raw Materials* (2004), a quinta instalação integrada na *Unilever Series*, uma comissão anual da Tate Modern para a criação de uma peça *site-specific* destinada à imensa e imponente Turbine Hall. Nauman, em vez de preencher o espaço com uma instalação imponente ou de grandes dimensões, como habitualmente acontecia, preencheu-o com som. Transformou totalmente o modo como as pessoas se movimentaram no espaço e o perceberam através do uso da voz. Instalou dezoito colunas de som paralelas e alinhadas com intervalos regulares e, de resto, deixou a Turbine Hall tal como ela é, disponível para quem a quisesse percorrer. No entanto, esse percurso passou a estar necessariamente modificado e manipulado pela intervenção de Nauman, sendo que se criou, aqui, uma maior probabilidade de o espectador estar atento: ao som, mas principalmente ao espaço, que de outro modo, ou noutros dias, facilmente seria percorrido sem a necessária atenção. Os diferentes textos audíveis, com frases como *Think!* ou *Get out of my mind, get out of this room*, não permitem ao espectador passar e ignorar o que ouve. São frases assertivas, irónicas, ficam na mente e não se esquecem. Podem obrigar o espectador a parar para ouvir, avançar para o intercalar com o som próximo, querer andar mais rápido ou mais devagar, caminhar lentamente a olhar para o chão, permanecendo atento, ouvindo. O desenho que as pessoas fazem na Turbine Hall, com o seu próprio corpo, reações e indagações, é necessariamente diferente, quase coreográfico. Trata-se, assim, de um trabalho que obriga o espectador ou utilizador do museu a conectar-se fisicamente e de modo mais íntimo e envolvido com a própria arquitetura e com o espaço, algo que Herzog & de Meuron desejaram ao desenhar o próprio projeto.

Louise Bourgeois foi a primeira artista a fazer uma obra *site-specific* para a Turbine Hall, integrada na *Unilever Series*, intitulada *I Do, I Undo and I Redo*. A artista, nascida em Paris em 1911, instalou três torres de aço, cada uma com nove metros de altura, onde escadas em espiral foram dispostas em torno de colunas centrais com plataformas rodeadas por grandes espelhos circulares. Os visitantes podiam subir as escadas, proporcionando encontros entre eles e uma nova perspetiva sobre a própria arquitetura do museu. Trata-se, aliás, de um projeto que transforma determinantemente a arquitetura do edifício, o modo como as pessoas o percorrem e percebem, alterando o seu percurso habitual.

As próprias peças têm uma forte componente arquitetônica, sobretudo materializada pela presença das escadas, que habitualmente levam a um sítio e têm como objetivo fazer chegar a um lugar. Aqui, esse objetivo é dúbio e pode ser cumprido de diferentes modos, conforme as diferentes interpretações e expectativas. Pode chegar-se a lado nenhum, mas ao mesmo tempo conseguir-se ter uma nova percepção de todos os espaços envolventes, da própria peça e do próprio museu.



Fig. 120 – Louise Bourgeois, *I Do, I Undo, I Redo*, 2000. Instalação na Tate Modern, Unilever Series.

A exposição de abertura na Tate Modern, em novembro de 2000, foi da própria dupla Herzog & de Meuron. A exposição, *Herzog & de Meuron – 11 Stations at Tate Modern*, com curadoria de Theodora Vischer, em colaboração com Käthe Walser, foi apresentada na Turbine Hall e, aqui, é interessante destacar o facto pouco comum de uma exposição de arquitetura ter, efetivamente, a arquitetura presente. Não se tratando, assim, de uma mera mostra de documentação, entre desenhos, filmes, modelos e maquetes, o espectador teve a possibilidade e o privilégio de usufruir do edifício em questão, através de todos os seus sentidos. A relação dos arquitetos com o edifício foi exibida sob a forma de onze locais para um percurso, que começou com uma maquete de larga escala exibida à entrada do edifício. Cada estação foi concebida por Herzog & de Meuron para revelar o seu próprio processo criativo, perspectivas inovadoras e pormenores menos evidentes, despoletando a curiosidade por todas as envolventes do projeto. Tratando-se de uma exposição de arquitetura dentro da própria arquitetura em questão e exibição e podendo, aqui, haver alguma redundância, a verdade é que o que foi mostrado dentro do museu de arte ganhou uma nova dimensão artística, fundamentalmente por revelar aspetos menos evidentes da anatomia do edifício e do seu processo artístico, dignificando-os, dando-os a ver.

Rémy Zaugg, artista e escritor com quem Herzog & de Meuron protagonizaram diversas colaborações, algumas já referidas, foi ainda autor de um texto de 1986 sobre o museu de arte, algo que, seguramente, influenciaria Herzog & de Meuron nos seus projetos para museus de arte, uma tipologia que sempre lhes interessou, e da qual a Tate Modern é o exemplo mais paradigmático. Nesse texto, *Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve ou le lieu de l'oeuvre et de l'homme*, editado em inglês pela Stenberg Press, em 2013, com o título *The Art Museum of my Dreams or a Place for the Work and the Human Being*, Zaugg fala do museu de arte como um local de encontro entre o espectador e a obra de arte, realçando o papel da arquitetura nessa interseção e colocando a questão sobre que tipo de arquitetura é ideal para esse encontro, algo que Herzog & de Meuron assumiram como preocupação fundamental nos seus projetos para museus de arte. A arquitetura do museu de arte, para Rémy Zaugg, deve servir a sua função, e esta eficiência passa por uma atenção dada pelo arquiteto à proporção das salas, às paredes e ao chão, à posição das entradas, à luz e a vários outros aspetos que devem contribuir para um resultado pragmático. Ao longo do seu texto, Zaugg vai dando sugestões do que deverá ser esse lugar de encontro entre a obra de arte e o ser humano: um espaço arquitetónico, definido e finito, que seja público, mas que providencie segurança, calma e serenidade. Com isto, será um espaço que forneça as condições para que exista tempo: será, assim, um espaço que crie e armazene tempo. Para Jacques Herzog e Pierre de Meuron, o texto de Zaugg abriu os olhos a muitos arquitetos e contribuiu para uma série de novos e inteligentes edifícios de museus, a partir da década de 1990. Para Zaugg, a obra de arte existe para agir no ser humano e é uma *expressão percetiva*, sendo a percepção uma expressão humana. A partir desta relação entre a obra de arte e o ser humano, interessa perceber qual é o lugar ideal para que esse encontro se estabeleça. Esse lugar deverá permitir, simultaneamente, que a obra preencha livremente o seu propósito expressivo e que o ser humano concretize o seu trabalho percetivo, segundo Zaugg:

The place for the work and the human being is therefore *the tool* of the encounter between the work and the human being, between the human being and the work. It is the specific instrument of their perceptive encounter. In it, the presentation of the

work to the human being and of the human being to the work will be *optimal*.²⁹⁰
(Zaugg in Sachs, 2013: 9)

Hal Foster afirmou, na referida conferência de 2014 *Architecture + Art: If you build it, will they come?*, que por vezes os museus são tão esculturais ou tão performativos que os artistas podem sentir-se como colaboradores que chegam demasiado tarde, deixando em aberto a controversa questão de os edifícios poderem surgir como a primeira e a última obra de arte, sobrepondo-se à arte que vão apresentar e albergar. Foster deu como exemplo a componente escultórica do Museu Guggenheim em Bilbao e a componente performativa do Institute of Contemporary Art em Boston. Sabemos que, na realidade, o Museu Guggenheim em Bilbao, por exemplo, atrai uma boa parte dos seus visitantes pela sua arquitetura e por essa componente escultórica do próprio edifício, podendo aqui colocar-se, na verdade, a questão de a arquitetura se ter transformado numa obra de arte a uma escala monumental. Mas, como é evidente, quem visita o museu visita-o por dentro e, necessariamente, surge o encontro com a arte. Arquitetura e arte podem, no caso do museu de arte, atrair um público alargado que pode interessar-se mais por uma área ou por outra, mas que vai sempre usufruir de ambas e, acima de tudo, do diálogo enriquecedor entre elas.

The same works of art are shown repeatedly in different exhibitions organized for different venues – in museums, in exhibition halls, and in non-museum spaces. It is extremely instructive to see how these works change and respond to different architectural spaces. Art today is dependent on its respective architecture, as one aspect of its overall dependence on context. In addition, museum architecture is playing an increasingly important and exemplary role in architecture in general, much as church architecture did in centuries past.²⁹¹ (Groys, 2003: 415)

²⁹⁰ O lugar para a obra e para o ser humano é, portanto, a ferramenta do encontro entre a obra e o ser humano, entre o ser humano e a obra. É o instrumento específico do seu encontro percetivo. Nele, a apresentação da obra para o ser humano e do ser humano para a obra será a ideal.

²⁹¹ As mesmas obras de arte são mostradas repetidamente em diferentes exposições organizadas para diferentes locais – em museus, em salas de exposições e em espaços não-museu. É extremamente instrutivo ver como essas obras mudam e respondem aos diferentes espaços arquitetónicos. A arte hoje é dependente da sua respetiva arquitetura, como um dos aspetos da sua dependência geral do contexto. Além disso, a arquitetura do museu está a desempenhar um papel cada vez mais importante e exemplar na arquitetura em geral, tanto como a arquitetura da igreja fez em séculos passados.

3.4. Laban Dance Centre, ou o lugar da cor entre a arquitetura e a arte

Can you imagine a building dancing?²⁹²

A afirmação de Jacques Herzog, em entrevista a Catherine Hürzeler (1997), de que um arquiteto não sabe o que fazer com a cor, poderia ser contrariada pelo seu próprio projeto arquitetônico, o Laban Dance Centre em Deptford, Londres (1997-2003), uma das maiores e mais prestigiadas escolas de dança contemporânea do mundo. Mas essa contradição não chega a existir porque a dupla Herzog & de Meuron, tendo decidido que queria que a cor fosse característica definidora deste projeto, convidou um artista para uma colaboração desde o seu início, corroborando, assim, a ideia de que os arquitetos podem encontrar vantagens no diálogo com um artista, fundamentalmente quando se trata de manusear a cor e explorar o seu potencial transformador. Para tornar essa colaboração ainda mais eficaz, convidaram um artista habituado a trabalhar com a cor e conhecido pelo uso arrojado que faz da mesma: Michael Craig-Martin, artista nascido em Dublin em 1941 e residente em Londres, conhecido pelos seus desenhos de parede de cores vivas e pinturas de objetos domésticos, familiares e ordinários do dia a dia, objetos cujo potencial artístico é dificilmente notado em condições habituais:

These are the things that really make up our world; they're often so ubiquitous that we think of them as rather low on the horizon of importance. But I think these things are very rich and complex in their associations.²⁹³ (Craig-Martin *in* Brown, 2014)

Para além da sua relação próxima com a cor, Craig-Martin interessa-se igualmente pela arquitetura, principalmente pela sua escala monumental e pelo modo como essa escala tem um forte impacto no meio envolvente:

He has no desire to be an architect but he is envious of the scale that architects are able to work on and the power that they have to effect our environment. The biggest of artworks can very rarely compete in scale with a building or cityscape.²⁹⁴ (Ferne, 2006: 109)

Assim, para Craig-Martin, este projeto foi, também, uma oportunidade de mostrar o seu trabalho numa escala e com um impacto público dificilmente conseguidos através da arte e dos seus meios convencionais de exposição e partilha.

Na relação que mantém com a arquitetura ao longo dos seus projetos artísticos, nomeadamente ao nível das pinturas murais, Craig-Martin interessa-se por dar uma nova vida a edifícios discretos e anónimos, através das pinturas monumentais que faz

²⁹² GLANCEY, Jonathan (2003) *Give us a swirl*. The Guardian [online], 27 January 2003.

In <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jan/27/architecture.artsfeatures> [acedido em 29-05-2015]

Consegue imaginar um edifício a dançar?

²⁹³ Estas são as coisas que realmente fazem o nosso mundo; são muitas vezes tão omnipresentes que pensamos nelas como de nível bastante baixo no horizonte da importância. Mas eu penso que estas coisas são bastante ricas e complexas nas suas associações.

²⁹⁴ Ele não tem nenhum desejo de ser arquiteto, mas inveja a escala com que os arquitetos podem trabalhar e o poder que eles têm de afetar o nosso ambiente. A maior das obras de arte raramente pode competir em escala com um edifício ou paisagem urbana.

nas suas paredes. A cor, nestes projetos, é um elemento fundamental para a transformação do edifício, a modelação espacial e o impacto no meio envolvente.



Fig. 121 – Michael Craig-Martin, *The Magenta House*, Milton Keynes Gallery, Londres, 2004.

Michael Craig-Martin já havia trabalhado com Herzog & de Meuron na Tate Modern, colaboração que se materializou na caixa de luz que ilumina o topo da chaminé. Para o Laban Dance Centre, Craig-Martin procurou desenvolver uma forma de integrar as superfícies sólidas do interior do edifício com os efeitos translúcidos das superfícies exteriores e, para isso, usou um esquema de cores nos três corredores principais dos edifícios. Cada corredor foi pintado numa das cores vibrantes características de Craig-Martin: verde, magenta e azul turquesa. Essas são, no fundo, as cores transformadoras e definidoras do edifício: são vibrantes, fortes e sólidas no seu interior e refletem-se de modo leve, claro e variável no seu exterior:

The colour of each corridor hits the skin of the building and ‘leaks’ out onto the polycarbonate shell, leaving a residue in the form of lighter, more shimmering tones.
²⁹⁵ (Ferne, 2006: 113)

²⁹⁵ A cor de cada corredor atinge a pele do edifício e escapa para a concha de polycarbonato, deixando um resíduo sob a forma de tons mais leves e mais brilhantes.



Fig. 122 – Michael Craig-Martin, *Corredor do Laban Dance Centre*, Deptford, Londres, 1997.

Esta opção do artista foi feita em função das características do edifício e do material que os arquitetos escolheram para a fachada, o policarbonato, um material leve e semitranslúcido que, como denota Jes Fernie (2006), lembra as estruturas temporárias e os produtos domésticos, indo ao encontro do imaginário do próprio Michael Craig-Martin. A dupla usou painéis de policarbonato coloridos e translúcidos que foram montados em frente aos painéis de vidro. Através do uso desse material, não só concretizaram a conceção estética e cromática do edifício, criando uma pele colorida, translúcida, leve e mutável, como protegeram a fachada do sol e do calor, algo inerente ao uso do policarbonato, contribuindo para a própria sustentabilidade energética do edifício.

Assim, o tratamento exterior do edifício passou a ser ditado pelo tratamento interior criado pelo artista, sendo este mais penetrante e vibrante, enquanto o exterior se torna nublado e suave devido à utilização desse material. Esta conexão entre interior e exterior através da relação entre as cores e os materiais utilizados criou um resultado cromático e espacial que foi ao encontro das expectativas de Herzog & de Meuron. As cores acabam por determinar o ritmo e a orientação tanto dentro como fora do edifício, atribuindo uma identidade particular a cada setor do edifício: este, uma espécie de caixa, alberga estúdios, espaços de performance, salas de reunião e um auditório, cada um deles transformado pelo esquema cromático do edifício.

É interessante perceber a forma como a identidade arquitetónica do edifício dialoga com aquilo que alberga, o seu propósito e funcionalidade. Sendo uma grande e importante escola de dança contemporânea onde, diariamente, impera o movimento, a performance, a agilidade e a elegância, estes conceitos são transpostos para o edifício, para além de que é possível perceber as figuras em movimento através da percepção do edifício, tanto de dia como de noite:

Surrounding buildings and cloud formations are reflected in the window during the day, while at night the internal working of the building comes alive with glimpses of audience members and performing dancers.²⁹⁶ (Ferne, 2006: 113)



Fig. 123 – Herzog & de Meuron e Michael Craig-Martin, *Laban Dance Centre*, Deptford, Londres, 1997.

Assim, o movimento interliga-se com a cor e a luz, cujas transformações ao longo do dia são também movimento e permeabilidade. O edifício dança com os seus ocupantes. Reflete e celebra o movimento, a cor e as suas projeções para o exterior. O edifício é, em si mesmo, um gesto.

A dança, na realidade, surge como uma intervenção artística diária que se impõe ao edifício que a recebe, à arquitetura e ao espaço. Se, num museu de arte, as obras de arte ou intervenções artísticas estarão em diálogo com a arquitetura, enquanto esta as pode dignificar e potenciar, no caso do Laban Dance Centre a dança é a intervenção artística que transforma efetivamente o edifício, enquanto este a potencia: o movimento dos dançarinos é percebido no exterior do edifício, refletido através dos painéis translúcidos e filtrado através das diferentes cores, conferindo movimento e uma componente coreográfica ao edifício; por outro lado, este torna os movimentos mais leves, elegantes, etéreos ou coloridos, dignificando a beleza da dança. Podemos pensar em como o movimento inerente à dança é efetivamente transformador de

²⁹⁶ Os edifícios envolventes e as formações de nuvens são refletidos no edifício durante o dia, enquanto à noite o funcionamento interno do edifício torna-se vivo, com vislumbres de membros da audiência e de dançarinos a atuar.

qualquer espaço, sendo essa relação levada a um extremo de fusão e contaminação no Laban Dance Centre. Em *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001), José Gil fala-nos dessa relação entre corpo e espaço: “A energia infinitamente modulada do corpo do bailarino transforma o espaço, fazendo com que nela nasçam fendas, precipícios, poços de ar, asperezas, longas planícies lisas.” (Gil, 2001: 247).

No Laban Dance Centre, arte e arquitetura, cor e estrutura, solidez e movimento articulam-se de forma fluída e muito eficaz ao nível visual e perceptivo. Há, deste modo, um apelo aos sentidos pouco usual na arquitetura, no sentido em que a percepção do edifício vai muito além do entendimento da sua estrutura e funcionalidade. É possível olhar para a arquitetura como uma pintura em suporte tridimensional, uma pintura de escala monumental passível de ser experimentada e, ainda, capaz de conter o movimento e os acontecimentos no seu próprio espaço:

Dançar é situar-se à partida no plano dos acontecimentos do espaço, esses micro-devires – jorrar de espaços “impossíveis”, fraturas-lisas, torsões de antes do gesto, fragmentações intensas, pequenos caos em turbilhão – que produzem “o esplendor do sentido” (Gil, 2001: 249)

A arquitetura é uma seleção e uma escolha de movimentos, mais do que uma seleção apenas de objetos. Há movimentos que eu quero que sejam feitos neste espaço e há movimentos que eu não quero que sejam feitos neste espaço. Este é o poder dos arquitetos. Ora isto é instalar no espaço uma filosofia de vida, uma filosofia de vivência do espaço. (M. Tavares, 2011: 41)

Para além desta conexão intrínseca entre espaço e movimento, materializada pelo tratamento exterior das superfícies e pelo modo como estas deixam transparecer a vida interior do centro de dança, o Laban Dance Centre é também um exemplo paradigmático dessa importância que Herzog & de Meuron dão à pele dos edifícios: esta serve para conectar o edifício com o seu interior, tornando-se permeável e, em simultâneo, com o meio envolvente e com o lugar, concretizando um complexo jogo entre espaço, cor e luz. A cor determina, com efeito, o ritmo e a orientação tanto dentro como fora do edifício, sendo mutável e ambígua mediante diferentes incidências de luz do sol e distintas partes do dia. A interação entre a cor e a luz surge, assim, como um processo de sinergias capaz de desenhar o espaço arquitetónico: “Colour generated through the play of light is never static and has the capacity to be used as an instrument to tune and transform architectural space.”²⁹⁷ (McLachlan, 2012: 83). A cor e a luz, sendo elementos chave para a filosofia do Laban Dance Centre, criam também uma qualidade quase efémera, que se conecta com a atmosfera pretendida para um centro de dança e com a própria efemeridade de um movimento. As relações cromáticas surgem, em última instância, como interface entre arte e arquitetura e contribuem para a ideia de pele tatuada que confere densidade, intensidade e identidade ao edifício, ao mesmo tempo que o torna leve, mutável e sujeito às oscilações dos fatores externos do meio envolvente.

A dupla de arquitetos demonstra, com estas estratégias, um interesse por aquilo que envolve o nosso corpo, pelo modo como nos relacionamos fisicamente com a arquitetura e como esta se torna uma parte íntima das pessoas, sendo mutável e conectada com as suas qualidades expressivas.

²⁹⁷ A cor gerada pelo jogo de luz nunca é estática e tem a capacidade de ser usada como um instrumento para ajustar e transformar o espaço arquitetónico.

Em última instância, o Laban Dance Centre é um dos edifícios da dupla Herzog & de Meuron que melhor corporiza a relação frutífera e eficaz entre arquitetura e arte, especificamente as que privilegiam a cor como elemento definidor da arquitetura. Sendo a cor, efetivamente, um elemento raro na arquitetura, pelo menos no que diz respeito a um uso mais arrojado e de cores diversificadas, o Laban Dance Centre reúne características inovadoras no que diz respeito ao diálogo entre arte e arquitetura. O diálogo com um artista surgiu como uma boa solução para a arte e a arquitetura se potenciarem reciprocamente: Herzog & de Meuron conseguiram uma solução cromática ideal para o efeito arquitetônico pretendido e Craig-Martin encontrou uma oportunidade de potenciar o seu interesse pelas intervenções cromáticas na arquitetura, através de uma colaboração de enorme visibilidade. E, apesar dessa fusão, ambos se mantiveram conectados com as especificidades da sua própria área, algo que, segundo o próprio Craig-Martin, é uma mais-valia da dupla de arquitetos:

Jacques Herzog has often stated that “artists shouldn’t do architecture and architects shouldn’t do art”. Michael-Craig Martin agrees that along with their deep-rooted interest in art and close relationship with many artists, it is this affirmation that equips Herzog & de Meuron to work so well with artists; there is no sense in which artist or architect is attempting to upstage one another, they are engaging in a discussion among equals which leads to a heightened sense of awareness about the characteristics of their own disciplines.²⁹⁸ (Ferne, 2006: 114)



Fig. 124 – Herzog & de Meuron e Michael Craig-Martin, *Laban Dance Centre* (detalhe), Deptford, Londres, 1997.

²⁹⁸ Jacques Herzog afirmou muitas vezes que “os artistas não devem fazer arquitetura e os arquitetos não devem fazer arte.” Michael Craig-Martin concorda que, juntamente com o seu interesse profundamente enraizado pela arte e pelas estreitas relações com muitos artistas, é esta afirmação que capacita Herzog & de Meuron para trabalhar tão bem com os artistas; em nenhum sentido o artista ou o arquiteto tentam ofuscar-se um ao outro, envolvendo-se numa discussão entre iguais que leva a um aumento da sensação de consciência sobre as características das suas próprias disciplinas.

Parte III
Prática artística:
processo e experiência,
intuição e erro

1. A indisciplina da cor: intuição, ordem, acaso e beleza

A intuição assemelha-se à epifania.
Isto acontece na arte e arrasta consigo prazer e encanto.²⁹⁹

No meu processo criativo, a atenção dada às relações cromáticas parece governar o modo de compor e construir a pintura, pelo que os mecanismos de criação associados a essa preocupação implicam a manipulação de conceitos como os de ordem, desordem, caos e organização, num contexto de tendência para o equilíbrio, a harmonia, ou, talvez, a provocação do desequilíbrio. Na realidade, é o carácter ambíguo, instável e vulnerável da cor que melhor se associa ao conceito de entropia que, por sua vez, podemos conectar com as especificidades das relações cromáticas. Afirmando que o universo caminha e tende para o caos, a entropia corresponde à determinação quantitativa do grau de desordem e aleatoriedade dentro de um sistema: “(...) the material world moves from orderly states to an ever-increasing disorder and that the final situation of the universe will be one of maximal disorder.”³⁰⁰ (Arnheim, 1971: 7). E se a natureza tende para um estado de desordem, também as ações do homem parecem seguir a mesma tendência. No caso das relações cromáticas, e de uma potencial tendência para a desordem, podemos colocar as questões: se a identidade das cores surge exclusivamente por relação e se não as podemos destacar e isolar de um contexto contendo toda uma série de variáveis, como identificar e estabelecer uma ordem e equilíbrio, ou desordem e caos, numa obra artística onde as cores são determinantes? Como controlamos os resultados, reações e percepções a uma ordem pretendida, se não controlamos as variáveis? De que modo as condições exteriores determinam a ordem ou desordem internas da obra? Qual a potencialidade que uma cor contém em si mesma de incutir um determinado grau de desordem quando colocada em relação e diálogo com cores vizinhas? E de que modo as cores, as relações cromáticas e a interação entre elas poderão incutir esse grau de desordem quando colocadas em diálogo com as formas? Estas questões estão naturalmente subjacentes no meu processo criativo e a percepção do potencial carácter desestabilizador ou equilibrador de uma única cor é constante, mesmo que as respostas a estas questões sejam tão voláteis quanto a própria cor. Kandinsky, como sabemos, analisou a relação entre a cor e a forma e afirmou que facilmente nos apercebemos de que o valor de uma certa cor é sublinhado por uma dada forma e atenuado por outra, dando o exemplo:

As cores agudas têm uma maior ressonância qualitativa nas formas pontiagudas, (como, por exemplo, o amarelo num triângulo). As cores que se podem qualificar de profundas são reforçadas nas formas redondas (o azul num círculo, por exemplo). É evidente que a dissonância entre a forma e a cor não pode ser considerada uma “desarmonia”. Pelo contrário, pode representar uma possibilidade nova e, portanto, uma causa de harmonia.” (Kandinsky, 1987: 65).

²⁹⁹ António Olaio em entrevista a Francisco Cardoso Lima. In LIMA, Francisco Cardoso (2013). *O artista pelo artista na voz do próprio*, p. 60.
In http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-entrevistas.pdf [acedido em 04-03-2015]

³⁰⁰ (...) o mundo material passa de estados ordenados a uma desordem sempre crescente, e o estado final do universo será o da máxima desordem.

Tendo em conta esta abordagem, essa nova possibilidade que Kandinsky refere pode ser encarada como consequência de um processo entrópico, em que a dissonância não tem que originar uma falta de harmonia, assim como a desordem não tem que implicar um desequilíbrio. Ao remeter para o caos, para a desordem e para a destruição, a entropia traz consigo, no campo artístico, a criação. Esta começa, na verdade, com um processo entrópico, havendo uma possibilidade para o novo. Nadir Afonso (1920-2013) defendeu veementemente que só compreende o mecanismo da criação quem desenvolve a sua intuição percetiva através de um trabalho contínuo com as formas e da sua manipulação, e que a obra de arte é regida por leis que apenas são apreendidas pela intuição sensível. Para o pintor, ao trabalhar as formas o artista é trabalhado por elas, sendo que estas nascem de uma relação matemática presente em leis que orientam o próprio pintor e gerem o seu processo criativo (Afonso: 2010).

Ora, que leis são estas? Existe um conjunto de leis apreendidas de modo intuitivo que orientam o pintor na sua procura de uma ordem? Nadir Afonso defende que, na procura de um equilíbrio entre formas e na sua conjugação numa pintura, à medida que se vai acrescentando umas às outras, elas vão-se justificando mutuamente. A última será sempre a mais difícil – está sujeita a toda uma série de relações e tensões.

O artista prestava, assim, atenção à manipulação das formas e à efetivação prática do pensamento, ao desenvolvimento da intuição através do trabalho continuado e de uma constante interligação entre teoria e prática, racionalização e intuição artística. Esta ideia é fundamental para o entendimento da obra de Nadir Afonso, para quem as leis que regem a obra de arte são concretas e matemáticas, mas, não podendo ser apreendidas pelo raciocínio, são percebidas através de uma intuição inata.

Nesta perceção e abordagem aos mecanismos da criação artística encontramos, talvez, um processo entrópico como orientador de uma ação criativa que se rege por leis que não se determinam objetivamente, mas que influenciam a evolução de uma composição. O conhecimento dessas leis será, então, incontrollável?

Se, como vimos e como denota Rudolf Arnheim (1971), a ordem é uma condição necessária de tudo o que a mente humana deseja compreender, percebemos que, no âmbito da pintura, o observador facilmente percebe uma estrutura organizada, conseguindo ler a pintura. O exemplo de Jackson Pollock é paradigmático: há uma distribuição aleatória de pigmentos e de cor, que certamente é regida pelo sentido de ordem visual do artista. Ordem e caos coexistem, mas a intenção do artista é necessariamente dependente de uma procura de equilíbrio. O grau de imprevisibilidade do resultado dos seus gestos não implica a ausência de controlo criativo, disciplina e procura de uma ordem específica, mesmo que o pintor defendesse que a arte derivava do inconsciente e de uma libertação de tensões psíquicas. A sua obra originou reações antagónicas: a de quem achava que era uma pintura caótica e sem sentido, e a de quem a via como organizada e visualmente fascinante.

Rudolf Arnheim, no seu livro *Entropy and Art: an essay on disorder and order* (1971), afirma que se diz que uma pintura é ordenada quando o observador pode captar a sua estrutura geral e ramificação da estrutura com algum pormenor: “Order makes it possible to focus on what is alike and what is different, what belongs together and what is segregated.”³⁰¹ (Arnheim, 1971: 1). Para Arnheim, a desordem não é a ausência de qualquer ordem, mas antes o choque de ordens não coordenadas. Assim, um elemento que tenha uma ordem percetível, não sendo essa ordem

³⁰¹ A ordem torna possível focar o que é igual e o que é diferente, o que é junto e o que é segregado.

contrariada ou confirmada por uma ordem vizinha, instala-se a desordem. Não havendo, portanto, esse ajuste ou contraste, coordenação ou subordinação entre parcelas próximas, cria-se uma relação desordenada. É interessante transferir esta relação entre ordem e desordem para o campo dos mecanismos de criação e, mais especificamente, para aqueles que manipulam a cor de modo privilegiado: as cores que vão sendo acrescentadas a uma composição devem contrariar ou confirmar a ordem preestabelecida, num processo de subordinação e interdependência ao qual é necessário estar atento: “(...) one can understand the interrelation of the whole and its parts, as well as the hierarchic scale of importance and power by which some structural features are dominant, others subordinate.”³⁰² (Arnheim, 1971: 1) Quando enfatizo, ao descrever o meu processo criativo, o processo condicional e relacional a que as opções cromáticas estão sujeitas, refiro-me a este processo de subordinação de que fala Arnheim, onde as cores que se adicionam a uma composição confirmam ou contrariam uma ordem preestabelecida. Uma cor pode, efetivamente, enfatizar uma cor vizinha e corresponder ao seu comportamento inicial, acentuando a ordem da composição. Ou pode interferir nela ao ponto de a desestabilizar, originando uma desordem que pode ser resolvida, ou não, através da ação de outras cores a adicionar. Numa transposição destes conceitos, precisamente, para o campo das artes visuais, Arnheim começa por dar o exemplo de um *desenvolvimento de uma extrema simplicidade*, iniciado em 1913 pelo pintor russo Kasimir Malevich, com o seu suprematista quadrado negro sobre fundo branco. Em seguida, refere os salpicos e pulverizações de tinta mais ou menos controlados (voltando a Jackson Pollock), uma tendência para as texturas aleatórias na escultura, para os rasgões e torsões de diversos materiais, e para os *objetos encontrados*. E conclui, de modo perentório:

Surely the popular use of the notion of entropy has changed. If during the last century it served to diagnose, explain, and deplore the degradation of culture, it now provides a positive rationale for “minimal” art and the pleasures of chaos.³⁰³ (Arnheim, 1971: 11)

Arnheim cita a ironia de Monroe C. Beardsley:

(...) because the Second Law of Thermodynamics promises an inexorable downhill march to a statistical heat-death, what else can a conscientious artist do but play along with nature by maximizing the entropy of his work?³⁰⁴ (Beardsley, *apud* Arnheim, 1971: 12)

³⁰² (...) podemos compreender a inter-relação do todo e suas partes, assim como a escala hierárquica de importância e força, através da qual alguns elementos estruturais são dominantes e, outros, subordinados.

³⁰³ Sem dúvida que o uso popular da noção de entropia mudou. Se durante o século passado serviu para diagnosticar, explicar e deplorar a degradação da cultura, agora dá-nos uma justificação categórica da arte “mínima” e dos prazeres do caos.

³⁰⁴ (...) uma vez que o Segundo Princípio da Termodinâmica prognostica um inexorável percurso descendente para uma morte térmica estatística, que melhor pode fazer um artista consciente do que colaborar com a natureza, levando a entropia da sua obra ao máximo?

Afirmando ainda que transmitir informação significa criar ordem, sendo que aqui a palavra informação significa *dar forma*, e esta necessita de uma estrutura, Arnheim defende, assim, que o princípio da entropia define a ordem simplesmente como um ordenamento improvável de elementos. Sendo o impulso de criar disposições ordenadas inerente à evolução, o mesmo impulso está intrinsecamente ligado à criação artística. No âmbito das relações cromáticas, a tendência interna será a de uma procura de equilíbrio e organização na composição, enquanto a tendência externa, a do observador, será a de procurar esse equilíbrio através da sua percepção – ver, interligar e relacionar a identidade de cada cor.

Mais de metade da energia humana, neste caso, energia intelectual, energia do pensamento, é atirada para uma acção: a de organizar. Organizar é arrumar o que existe, é limpar os obstáculos à utilização do que já existe: *é tornar eficaz a utilização do passado*; (...) (M. Tavares, 2013: 28)

Há, assim, uma experiência passada que nos prepara para procurar os meios mais eficazes para encontrar a ordem e a organização, algo intrínseco à mente humana, eventualmente capaz de nos fazer sentir seguros, enquadrados e preparados.

Deste modo, os conceitos de ordem, caos (e tensão entre ambos), desordem, equilíbrio, fluxo, instabilidade, aleatoriedade, dinâmica, composição, inconsciente, imaginação e intuição, inerentes às relações cromáticas, são questões fulcrais mediante um processo criativo que as elege como determinantes na composição da obra. O equilíbrio visual de formas, cores, tamanhos, distâncias, direções e volumes torna-se, assim, constituinte de um ato criativo que vai ao encontro de uma ordem ou, por outro lado, da utilização da desordem para a formulação de uma possibilidade para o novo. O artista não deixa de ter um impulso para a regularidade, a proporção e a estrutura. A ordem, ao nível perceptivo, acaba por ser uma manifestação externa de uma ordem interna. O que não implica que, na relação de tensão entre ordem e desordem, não exista, na arte, um igual impulso para a transgressão e para a subversão. Arnheim esclarece que a desordem interfere com o bom funcionamento humano, apesar de poder ser atrativa e desejável, mediante determinadas necessidades: segundo o autor a desordem pode constituir, na verdade, uma forma de liberdade crua e anárquica enquanto alívio para as vítimas de regulamentação excessiva.

O mesmo impulso para a subversão acontecia no próprio trabalho de Kandinsky, apesar da sua intensa apologia da harmonia e do equilíbrio:

Se, por um lado, Kandinsky defendia a correspondência entre cores e formas como um meio de alcançar harmonia, equilíbrio e lirismo, por outro, o desacordo (ou a não-conformidade com essas regras) também era válido, pois permitiria uma expressão mais complexa e dinâmica, discordante e dramática. (Barros, 2006: 183)

Em todo o caso, e ainda segundo Rudolf Arnheim, a ordem capta-se, percebe-se e percecione-se através dos sentidos. O observador entende a estrutura organizada das formas ou cores que vê. Estas, as formas e as cores de uma pintura, simbolizam a interação de entidades significantes. A ordem, tornando-se condição necessária para fazer funcionar uma estrutura, facilita a compreensão.

Relacionando esta questão da ordem, especificamente, com a cor, Ann Temkin (2008) afirma que, no decorrer do século XX, os sistemas e círculos cromáticos passaram a ser entendidos como um reflexo do desejo humano pela ordem, mais do que quaisquer

verdades intrínsecas sobre a cor. Por exemplo, a decisão de Isaac Newton, em 1675, de identificar no espectro sete cores em vez de oito tinha que ver com o seu desejo pessoal de criar uma analogia com as notas da oitava musical. Assim, Temkin denota que muitas classificações que foram consideradas imutáveis são hoje reconhecidas como reflexos de escolhas pessoais ou do contexto histórico. Essas teorias foram perdendo força e, hoje, muita atenção tem sido dada ao acaso, à aleatoriedade e à intuição. No entanto, sabemos como a manipulação da cor pode estar profundamente conectada com um desejo de ordem ou um impulso para a harmonia. “Color invites a flirtation with infinity, and for that very reason it also invites order, the desire to control the chaos with systems or series. The two impulses operate as opposing poles (...)”³⁰⁵ (Temkin, 2008: 208).

Ora, transferindo estes conceitos para o contexto do meu processo criativo e do que acontece no *atelier*, a exploração das possibilidades que as relações cromáticas apresentam, ao serem protagonistas na construção das pinturas e dos objetos, passa pela consciência de que há uma estrutura para funcionar e que essa ordem será captada pelos sentidos. Dialogando com o espaço construído, a interação cromática compõe o trabalho, por camadas, num processo de adição, subtração, reestruturação, anulamento, ênfase e aproveitamento efetivo e afetivo do erro, da possibilidade e da incerteza. Na procura de uma ordem como condição necessária à compreensão e percepção humana, tenho consciência de que a intuição governa um processo não premeditado, mas passível de ser sistematizado e organizado. Mediante a problematização desse papel da intuição nos mecanismos da criação, interessa-me consciencializar-me dos conceitos de caos, ordem, fluxo, dinâmica, ritmo, matriz e equilíbrio inerentes às relações cromáticas, pensando a possibilidade para o novo como algo consequente de um processo onde as cores determinam-se e implicam-se mutuamente. Neste processo, fui percebendo que a experimentação continuada e a experiência acumulada podem, efetivamente, desenvolver uma intuição e uma sensibilidade capaz de fazer opções não necessariamente mais corretas, mas com uma maior propensão para funcionarem e serem eficazes. Sendo a cor um tema que tende para resultados divergentes e claramente difíceis de serem sistematizados, daqui resulta uma inevitável reflexão sobre esse papel da intuição no processo criativo que se foca na interdependência cromática. Quanto de intuição e de razão existe nas decisões dos artistas?

Josef Albers (1976) defende que o desenvolvimento de uma sensibilidade para a cor surge através da experiência. O autor propõe que, através da experiência e de um processo de tentativa e erro, podemos desenvolver uma capacidade para ver a cor, a sua ação e conectividade. Esta estratégia deriva do facto de que a cor é um elemento de enorme subjetividade e que engana continuamente, evocando diversas interpretações. Assim, é importante questionar se um artista que trabalha de modo privilegiado com a cor adquire a capacidade de desenvolver, através da experiência, uma intuição que lhe permite fazer escolhas precisas e equilibradas no decorrer do seu processo criativo. Para Albers, o que conta é a visão – o ato de ver elucidada e mostra. Mais do que isso, o que conta é *ver o que acontece entre as cores*. Mas podem as intenções inerentes a mecanismos criativos centrados nas relações cromáticas ser efetivamente controladas?

³⁰⁵ A cor convida a um relacionamento com o infinito e, por essa mesma razão, também convida a ordem, o desejo de controlar o caos com sistemas ou séries. Os dois impulsos operam em polos opostos.

Como resultado do modo como manipulo a cor e da forma como desenvolvo o meu processo criativo, posso afirmar com alguma convicção que esse controlo e procura de uma ordem surgem através da experiência. Preciso de trabalhar e manipular a cor para entender o seu potencial transformador e o modo como se altera toda uma composição no momento em que se faz uma escolha. Habitualmente, começo a compor exclusivamente através de manchas de cor. Estas, ao serem adicionadas, têm que se articular com as escolhas prévias, mesmo que para as anular ou para extinguir o seu significado, a sua força e a sua influência. Depois da escolha dos suportes e da sua organização, a cor compõe o trabalho, orienta a sua gestão e construção, transforma significativamente o espaço, a paisagem e a gramática da arquitetura. Adiciono camadas a um momento inicial e o resultado procurará seduzir e despoletar o prazer de olhar. Mais à frente aprofundo as particularidades e fundamentos do meu processo criativo.

Regressando ao pensamento de Nadir Afonso, o artista considerava que o pintor emprega as leis da matemática, presentes na natureza, através de faculdades inconscientes e de uma intuição que é desenvolvida com a prática de pintar. Esses impulsos seriam elevados ao nível do raciocínio através da pintura, mas o próprio artista não poderá racionalizar em absoluto a totalidade da obra:

(...) quando lança o primeiro traço, é este que vai chamar os outros. Depois, começa um jogo de factores puramente matemáticos, e a evolução da obra já nada tem a ver com o tema, porque as formas nascem de uma relação matemática. (Afonso, 2010)

Para o pintor, se ao trabalhar as formas o artista é trabalhado por elas, o tema desaparece no momento em que isto acontece, permanecendo as leis que orientam o pintor e que regem a obra de arte: estas são apreendidas, de um modo percetivo, por quem, efetivamente, trabalha com as formas. É deste modo que o artista percebe se a pintura está errada, se uma forma tem de ser retirada ou acrescentada, pelo que, segundo Nadir Afonso, a pintura não pode ser subjetiva: duas pessoas diferentes podem detetar o mesmo erro presente numa pintura ou saber se existe harmonia. Deste modo, o pintor procura incansavelmente o equilíbrio entre formas geométricas, afirmando a mesma tendência para a ordem de que fala Arnheim. Também Jan de Heer (2009) afirmou que a fonte da harmonia é um princípio geométrico que está profundamente centrado em nós, em todos os fenómenos: um sentimento harmonioso de alegria surge quando esse princípio corresponde à expressão visual de uma obra de arte.

No ato da criação o artista realiza, por assim dizer, uma espécie de “puzzle” em que cada forma acrescentada é solicitada por relações cada vez mais numerosas e que exigem uma investigação cada vez mais atenta e precisa, ao ponto de não haver mais possibilidades de escolha: uma única forma se impõe como chave da composição. (Afonso, 1970: 17)

Por vezes, durante o meu processo criativo, gosto de pensar nestas palavras de Nadir Afonso e no modo como ele as repetia nos seus escritos e nas diversas entrevistas que deu. Eram convicções inabaláveis de quem pintou durante muito tempo e de quem experimentou, efetivamente, os mecanismos da criação de que falava e que defendia. A ideia de que uma única forma se impõe como chave da composição na fase final da pintura é radical, mas na procura de um equilíbrio entre formas e cores, e mediante uma atenção plena e precisa, a dado momento parece tornar-se evidente que apenas

uma forma ou uma cor, ou uma combinação específica de ambas, pode resolver a composição. Acontece, algumas vezes, haver alguma certeza. A impossibilidade de experimentarmos todas as outras possíveis combinações impede-nos de confirmar a inevitabilidade e imprescindibilidade de uma escolha, mas se tendemos para esta escolha, talvez a intuição artística de que fala Nadir Afonso esteja a exercer uma função de orientação precisa. No entanto, não é necessário pensar muito sobre esta questão. Se essa intuição existe e se a sua função se torna tão imprescindível para resultados mais precisos e rigorosos do que achamos ser possível, há que permitir que ela habite uma parte dos mecanismos da criação, conectando-a com todas as outras questões e conceitos que operam na realização do trabalho. Será na articulação desses processos intuitivos e de situações não controláveis como o acaso e o falhanço (no campo do impensado), com a reflexão, a articulação e a sistematização (no campo do pensado), que parece residir a essência do processo criativo.

Ato de pintar e procura de uma ordem: procura de uma invenção do sentido entre a emoção e a regra, ou a procura de uma organização do caos entre o acidental e o intencional, ou a hipótese de uma poética do discurso em estética e em invenção de uma ordem enquanto transformação da matéria. (Quadros Ferreira, 2013: 122)

Posso, ainda, colocar as questões: a experiência em arte, a prática artística de contínua experimentação e reflexão associada à reformulação, o desenvolvimento de processos de tentativa e erro e o trabalho continuado podem, então, desenvolver uma sensibilidade ou intuição capaz de produzir conhecimento com rigor e coerência? Deverá o artista ter, quando executa a obra, uma efetiva consciencialização da variabilidade inerente à leitura e percepção das cores em relação?

But we almost never (that is, without special devices) see a single color unconnected and unrelated to other colors. Colors present themselves in continuous flux, constantly related to changing neighbors and changing conditions.³⁰⁶ (Albers, 1976: 5)

A cor, como afirma Albers, está em constante fluxo e dependente de uma série de condições mutáveis. Como é difícil tornar imediatamente visível uma ideia, é o processo que fornece pistas para chegar a um resultado e para, eventualmente, serem obtidas respostas para estas questões. Esse processo pode estar mais ou menos conectado com a intuição artística, mas não há dúvidas de que é o ato de fazer que nos prepara para uma efetiva consciência do que nos permite, mais facilmente, atingir esse resultado. E, considerando a pintura como experiência, torna-se crucial confiar nas nossas próprias questões e em processos intuitivos de criação.

A partir da consciencialização da importância da intuição artística, dificilmente conseguir-se-á dissociar do ato criativo questões como o erro, o fracasso e o acaso associados à experimentação.

Já Matisse dizia que a principal função da cor deveria ser servir a expressão o melhor possível, e que a sua escolha de cores não se baseava em nenhuma teoria científica: centrava-se na observação, na sensibilidade e nas experiências sentidas:

³⁰⁶ Mas nós quase nunca (ou seja, sem dispositivos especiais) vemos uma única cor desconexa ou sem relação com outras cores. As cores apresentam-se num fluxo contínuo, constantemente relacionadas com as mudanças vizinhas e com condições variáveis.

(...) I simply try to put down colours which render my sensation. There is an impelling proportion of tones that may lead me to change the shape of a figure or to transform my composition. Until I have achieved this proportion in all the parts of the composition I strive towards it and keep on working. Then a moment comes when all the parts have found their definitive relationships, and from then on it would be impossible for me to add a stroke to my picture without having to repaint it entirely.³⁰⁷

Miguel Leal (2009) apresenta, na sua tese de doutoramento, um estudo sobre o acaso e a indeterminação na arte, centrando-se, por isso, na imprevisibilidade das ações do artista e na conjugação, nas práticas artísticas, da surpresa absoluta com a antecipação metodológica e processual. E coloca, igualmente, a questão: “Como enfrentar então os resultados daquilo que é impensado e inesperado no pensamento da arte?” (Leal, 2009: 4). Leal reconhece que os artistas recorrem amiúde a métodos cujas consequências operativas não podem prever e que o intuito de perder o controlo e a necessidade de experimentar cegamente foi levado ao limite pela arte moderna. O autor fala do impensado como verdadeira matéria de que se faz a arte, denotando o facto de este ter sido historicamente negligenciado – talvez devido ao facto de os próprios artistas considerarem esse impensado como algo inconfessável ou secreto.

Hoje torna-se evidente a importância dada ao acidente, ao erro, à incerteza e ao falhanço como elementos constitutivos e definidores do processo de trabalho, muitas vezes fundamentais para resultados novos e surpreendentes, aos quais o artista deve prestar atenção. Encontramos, no discurso de diversos artistas contemporâneos, a confissão da importância fulcral desse impensado, tal como vimos, por exemplo, no caso do artista brasileiro José Bechara: as suas lonas de camião, por exemplo, como suporte para a pintura, estão sujeitas a acontecimentos e ações aleatórias que o artista não controla, mas que aproveita e enfatiza. É por isso que Bechara chama ao seu *atelier* um *depósito de uma poeira de erros*, uma metáfora da imprescindibilidade do material que está disponível, misturado, sobreposto, por vezes esquecido, mas que cria condições para que o trabalho e a matéria-prima surpreendam o próprio artista. Algo que não estava previsto pode, repentinamente, tornar-se imprescindível para a realização da obra, fornecendo hipóteses inesperadas e descobertas em *momentos à toa*. Gonçalo M. Tavares (2013) fala, a propósito da obra de Marcel Duchamp, “um dos autores determinantes no aproveitamento do acaso”, no acaso conservado como se fosse uma preciosidade e, mais do que isso, tornado referência. Este, o acaso, não deixa de estar envolto em conhecimento, num jogo entre o máximo rigor e a gratuidade. E é interessante ver, como denota M. Tavares, que Duchamp não defendia uma irracionalidade qualquer, mas uma *racionalidade distendida*: “Distendida como aquilo que pode ainda fazer muitos movimentos e tem múltiplas opções.” (M. Tavares, 2013: 35). Uma racionalidade, portanto, que também ela se torna elástica e que se abre a possibilidades que a podem tornar mais interessante, menos encerrada e num limbo entre o controlo e rigor, e a surpresa e beleza do acaso.

³⁰⁷ Henri Matisse, *Notes of a Painter*, 1908. In Batchelor, David, (ed). (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London, Whitechapel Gallery Ventures Limited. p. 53.

Eu simplesmente tento usar as cores que provocam a minha sensação. Há uma impulsão de proporção de tons que me leva a alterar a forma de uma figura ou a transformar a minha composição. Até eu ter alcançado essa proporção em todas as partes da composição, esforço-me nessa direção e continuo a trabalhar. De seguida, chega um momento em que todas as partes encontraram as suas relações definitivas, e a partir daí seria impossível para mim adicionar um golpe à minha imagem sem a repintar inteiramente.

Susana Rocha (2014), no seu texto *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*, refere que “A dificuldade em aceitar conscientemente o fracasso como algo intrínseco à pintura, e o acaso e o risco como eventualidades aceitáveis que o precipitem, surge sobretudo porque na tradição artística o sucesso está de algum modo relacionado com a conquista do belo e da perfeição.” (Rocha, 2014: 162). Mas acrescenta que a arte contemporânea criou uma relação mais íntima com o fracasso, sendo que este se tornou, também, sinónimo de beleza: e, para a autora, a pintura é um campo onde o fracasso se torna beleza como em nenhum outro.

Se me concentrar em alguns momentos surpreendentes da minha prática artística, em que ela própria me forneceu pistas para coisas que viria a explorar futuramente, reconheço que foram momentos de acaso, aleatoriedade e ações ou intenções falhadas. Por exemplo, pinturas que, durante muito tempo, não resultaram e não as conseguia terminar, acabaram por transformar a acumulação de erros e de camadas de tentativas numa pintura com uma história diferente das outras, posteriormente aproveitada para um resultado novo, tal como aconteceu com *Lost Neighborhood*, como veremos mais à frente. Houve, na realidade, “uma razão de erro positiva, de um erro inventor.” (M. Tavares, 2013: 42).

Gerhard Richter também fala da pintura como um esforço quase cego e desesperado de quem não sabe antecipadamente que resultado vai obter. O artista afirmou que, durante o processo de pintar, não conhece verdadeiramente os seus objetivos ou o que irá fazer para os atingir. Assim, tal como uma pessoa que tem acesso a materiais, ferramentas e capacidades e um simultâneo desejo urgente de construir algo de útil que não seja uma casa ou uma cadeira, ou algo que tenha um nome, resta a esperança de trabalhar de modo adequado e profissional – desejavelmente, o resultado será adequado e com um significado.³⁰⁸

Andrea Schlieker (2013) também perguntou a David Batchelor, a propósito das especificidades da secagem das suas *Blob Paintings*, que variam e provocam diferentes resultados: “So chance becomes the guiding principle here, because ultimately you can’t anticipate the final shape and texture of the blob.”³⁰⁹ Ao que Batchelor respondeu: “You have to let it go. The paint is so hard to control you have to let it find its own form and then you have to follow it. Sometimes it just doesn’t work; quite often in fact.”³¹⁰

Na pintura existe uma espécie de experimentação cega, por via da abertura ao acaso, ao mistério, à inconsciência, e à imponderabilidade. O rigor e a certeza da pintura é absolutamente incerta. Dito de outro modo, o criador é todo aquele que transforma a experiência oceânica em realidade cósmica (como na vida a arte também nasce de um mar). Pelo que o atelier é o lugar primordial desse mar. (Quadros Ferreira, 2014: 148)

O *atelier* é, então, lugar de incerteza e oscilações imponderáveis, mas também de uma procura entusiasmada e positiva. A procura cega e desesperada associa-se à ideia de José Bechara de que *o atelier é o melhor lugar do mundo*. O *atelier* expõe mais do

³⁰⁸ Gerhard Richter, *Notes*, 1985. In <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/abstract-paintings-7> [acedido em 12-09-2015]

³⁰⁹ Então, o acaso torna-se aqui o princípio orientador porque, em última análise, tu não podes antecipar a forma final e a textura da mancha.

³¹⁰ Temos que deixar ir. A tinta é tão difícil de controlar que temos que a deixar encontrar a sua própria forma e depois temos que a seguir. Por vezes, simplesmente, não funciona; muito frequentemente, na realidade.

artista do que o próprio trabalho. Guarda informações privilegiadas que o trabalho não mostra, que não são necessariamente segredos, mas são coisas do artista que passam pelo campo da intimidade e da vulnerabilidade. É por isso, talvez, que as visitas aos *ateliers* dos artistas são tão desejadas.



Fig. 125 – Ana Pais Oliveira. Vista do *atelier*, 2014.

Regressando à ideia de Susana Rocha (2014) de que a pintura é um campo onde o fracasso se torna beleza, como em nenhum outro, interessa pensar a dicotomia entre a relevância e o preconceito, com a qual lido ao pensar na ideia de beleza associada ao meu trabalho. A cor, como vimos com Batchelor e o seu conceito de cromofobia (2000), é frequentemente associada a um carácter decorativo, ornamental, supérfluo e, também, à beleza. As minhas pinturas, que usam a cor de um modo expansivo e profuso, arriscam-se a uma associação semelhante, com a qual tenho que lidar para além dos pressupostos conceptuais e não formais do trabalho. Um público significativamente alargado diz que o trabalho é bonito. Se, ao pintar, há uma intencionalidade que leva a esse resultado, não o consigo afirmar. Se houver intencionalidade, ela não é profundamente consciente. Apenas reconheço que não tenho qualquer pudor em apoderar-me da beleza e assumi-la como um componente da pintura. Sol LeWitt afirmou, em 2003:

I never tried to arrange the color or the other forms to please the eye. In fact, I tried to use the system or randomness to avoid preconceived notions of aesthetic ‘beauty’ or other color statements.³¹¹

Mas foi o mesmo artista que afirmou: “If it turns out to be beautiful, I don’t mind.”³¹² O que se pode questionar, no seguimento das duas afirmações, é a evidência de que muitos artistas se importariam, efetivamente, se o trabalho se tornasse bonito ou se fosse considerado bonito. LeWitt diz que não se importaria e tem necessidade de o afirmar, revelando uma espécie de flexibilidade e permeabilidade do seu trabalho a diferentes tipos de abordagens. Se a sua intencionalidade não é provocar o prazer de olhar, o facto de o trabalho acabar por fazer isso por ele é uma mais-valia ou um problema? LeWitt não diz que gosta desse resultado, mas que não se importa – a afirmação, vinda de um artista que usa a cor de modo tão exuberante, reitera uma ideia de preconceito associado à beleza. Gonçalves M. Tavares (2013) fala da diferença entre assumir a racionalidade como um *sítio de onde se vê à distância* e a proximidade e a sedução como perigos para a racionalidade: “A beleza é perigosa, diz o discurso racionalista ortodoxo.” (M. Tavares, 2013: 50).

The importance of the question of beauty, whether natural or artificial, has steadily declined in the course of modernism until it now seems to have lost all relevance to the arts. Different civilizations in different ages have, of course, cultivated extremely heterogeneous ideas of beauty.³¹³ (Groys, 2003: 407)

Andrew Benjamin (1994) denota que, para Kant, a cor podia ser uma sensação, na medida que está ligada ao agradável. Mas Kant afirmava que as cores compostas não eram puras devido à sua contingência, pelo que a pureza da cor, porque se relaciona com a forma e pertence ao fundamento da universalidade, pode ser bonita. Kant associava, assim, e no âmbito específico da cor, a pureza à beleza: “Colour is beautiful to the extent that what is presented is the purity of form.”³¹⁴ (Benjamin, 1994: 80). Benjamin acrescenta que a cor está conectada com os sentidos e que a presença do objeto torna-se mais empática devido à efetiva presença da pureza da cor. Regresso, igualmente, à afirmação de Barbara Glasner (2010) de que Richter se concentrou, na altura em que trabalhava com as amostras de cor, no acidente, na aleatoriedade e no prazer de olhar. Associa a minha pintura à ideia de que a obra, o objeto, tem essa capacidade ativa de seduzir ou proporcionar uma experiência física e sensorial. Entre a intenção de seduzir (e, aqui, há uma efetiva intenção) e de provocar o prazer de olhar, a cor surge como o corpo do belo, uma unidade autónoma que tem a capacidade e a qualidade de provocar fascínio ou, como afirmou Roland Barthes, *uma*

³¹¹ Sol LeWitt em conversa com Heinz Liesbrock, 2003. In Temkin, Ann [et al] (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, p. 141.

Eu nunca tentei distribuir a cor ou as outras formas para agradar ao olhar. Na verdade, eu tentei usar o sistema ou a aleatoriedade para evitar noções preconcebidas de ‘beleza’ estética ou outras declarações em relação à cor.

³¹² Sol LeWitt em conversa com Heinz Liesbrock, 2003. In Temkin, Ann [et al] (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, p. 141.

Se acabar por se tornar bonito, eu não me importo.

³¹³ A importância da questão da beleza, seja natural ou artificial, declinou firmemente no curso do modernismo até que agora parece ter perdido toda a sua relevância para as artes. Diferentes civilizações em diferentes idades têm, é claro, cultivado ideias extremamente heterogêneas de beleza.

³¹⁴ A cor é bonita na medida em que aquilo que é apresentado é a pureza da forma.

espécie de êxtase. Esse êxtase pode e deve ser assumido e contemplado na experiência estética, na nossa relação com a pintura, sem preconceitos.

A beleza é um convite à aproximação, é uma sedução, e a fealdade uma ameaça, convite para que os observadores se afastem. Com a beleza e consequente aproximação, o leitor poderá ver pormenores, mas perderá, eventualmente uma visão geral. (M. Tavares, 2013: 49)

Num momento em que se fala mais frequentemente de processos, conceitos, dispositivos, tecnologia, e mesmo se existe novidade e originalidade na obra, parece falar-se menos do belo ou da capacidade de sedução da obra de arte. Onde estão a beleza, o mistério, a maravilha, o prazer de olhar? “O prazer de executar e sermos surpreendidos pelo resultado que mais agora ou mais logo obtivemos.”³¹⁵

Em conversas sobre pintura, talvez haja a necessidade de pensar e falar sobre esse papel de provocar emoção, assumindo o prazer experimentalista e formalista da pintura. A pintura, como objeto com a capacidade de falar e explicitar o pensamento, tem também a capacidade de seduzir.



Fig. 126 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*, 2014. Acrílico s/ tela. 30x140cm (5 telas com diferentes larguras e espessuras).

³¹⁵ ALVES, Dario. In QUADROS FERREIRA, António (Org.) – *Fazer Falar a Pintura*. Porto: Universidade do Porto editorial, 2011, p. 69.

2. Da pintura ao objeto – expansão e tridimensionalidade

(...) the sixth sense, kinaesthesia, is the sense of one's own body in motion, and this is an integral part of the experience of looking at paintings.³¹⁶

Sou pintora. Quando me perguntam a minha profissão, digo que sou pintora. Por muito que salte para um campo escultórico ou para um desejo arquitetónico, por muito que a pintura abandone aquilo que mais convencionalmente a define e se torne elástica ao ponto de deixar de o ser, a minha prática é a da pintura e é no campo pictórico que me movo. Se a pintura for uma caixa pousada no chão do espaço expositivo, essa é a minha pintura e a minha experiência como pintora transportada para um suporte tridimensional. Tenho poucas dúvidas em relação a esta questão e à permeabilidade de um *ser pintura* em tudo o que faço como criação artística. Efetivamente, todos os trabalhos são contaminados por uma dimensão pictórica, muitas vezes consequente do uso fascinado e reincidente que faço da cor, independentemente dos caminhos que utilizo para dar forma a uma ideia, tornando-a objeto.

Posso pensar se acredito que alguma vez houve uma falência dos recursos da pintura. Posso pensar, também, se nos mantemos à procura de uma pintura nova e se isso é possível. Enquanto pintora, sempre lidei com um estado dúbio e volátil de confiança e insegurança: por um lado, parecia-me que só podia pintar e que, apenas devido a essa razão, estava e estou no caminho certo. Por outro lado, várias vezes me senti a habitar uma espécie de ringue de batalha em que a defesa da pintura é primordial.

Não é difícil reconhecermos que, na arte contemporânea e nos contextos onde esta se move, ainda paira o fantasma da necessidade absoluta de inovação, provocação e de uma espécie de vanguarda, que, mesmo sem querer, ou sem o assumir, marginaliza a pintura. Esta, que por muito que se expanda, divague e se reinvente, dificilmente é desassociada de uma ideia de tradição, é significativamente menos mostrada por algumas plataformas de divulgação da arte e pelos meios de reflexão crítica a que temos acesso. Por volta de 2004 ou 2005, ainda a frequentar o curso de pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, dei por mim a justificar, a uma colega, o facto de ainda pintar. Refleti sobre isso, várias vezes, ao longo dos anos que se seguiram, em que trabalhei para continuar a ser pintora. Percebi que nunca devia ter sentido uma necessidade de explicar porque é que eu ainda pintava, quando não muitos o faziam no curso de pintura. Mas de vez em quando, hoje, surge novamente essa estranha necessidade: não a de explicar ou justificar o facto de pintar, mas talvez a de o defender, como se estivesse a proteger um filho. Vejo-me na necessidade de oferecer um argumento: porque é que pinto?

A dada altura, e ainda mediante o reconhecimento dessa obsessão pelo novo, pela originalidade, pelo impacto surpreendente e pela provocação, passei, propositadamente, a ver menos exposições e a estar menos atenta ao que acontecia nas práticas artísticas atuais. Para não entrar numa espécie de paralisia criativa, em que

³¹⁶ GODFREY, Tony (2009). *Painting Today*. Nova Iorque: Phaidon Press limited, p. 355.

O sexto sentido, cinestesia, é o sentido do próprio corpo em movimento, e esta é uma parte integrante da experiência de olhar para pinturas.

antes de se fazer está-se a pensar no que já foi feito e não parece poder ser repetido, decidi ver pouco para fazer mais. Tornei-me, propositadamente, numa ignorante do contexto artístico contemporâneo, tentando ser o mais honesta possível naquilo que eu queria fazer. Evidentemente, este isolamento e encerramento durou um tempo determinado, até acreditar que o caminho que tinha seguido era honesto, genuíno e aquilo que, apenas eu, queria fazer. Na possibilidade de ter falhado nesta consciência, posso pelo menos afirmar de que não tenho dúvidas sobre porque é que pinto. E é impossível dizer, aqui, porque é que pinto.

Podemos, em última instância, pensar que tudo está feito, mas também que tudo está por fazer, num contexto de multiplicidade e de ausência de qualidades, conceitos e questões definitivas e irrepreensíveis. Em relação à pintura, uma ideia de reestruturação, revisão da história da pintura e conseqüente renovação, consciência crítica, relação entre arte e vida e indefinição de valores e características irrevogáveis colocam-na num campo elástico, expandido e passível de surpreender.

No final do capítulo dedicado à relação entre arte e arquitetura, avancei com a minha noção de *pintura fora de si*, que me interessa relembrar:

Pintura fora de si surge como uma designação que se refere ao disseminado e amplamente discutido conceito de pintura expandida, ou campo expandido da pintura, mas, aqui, e mediante uma aceção talvez mais poética ou subtil, refere-se à pintura que deixou de estar bem na sua pele e de se identificar com os convencionais modos de a definir ou traduzir, iniciando uma viagem em direção a campos vizinhos que a enriquecem, complementam ou transformam significativamente. Deste modo, esta pintura chama, para si, coisas que gosta de ver na escultura, na instalação ou na arquitetura, como se por momentos as invejasse, embora logo de seguida se lembre que estar fora de si é um estado de enorme ansiedade e desconstrução identitária, que mais vale regressar a si mesma e comportar-se com honestidade. Aí, a pintura fica consciente de si, voltada para os seus próprios meios, processos e questões. Pode parecer não estar bem onde está, pode viajar e procurar pontos de fuga inesperados, mas regressa sempre a si mesma. É esta *pintura fora de si* que se pretende focar, especificamente a que se materializa em objetos híbridos com uma relação aproximada e aprofundada com a linguagem da arquitetura ou com o espaço real, cuja dimensão pictórica é, na maioria das vezes, evidenciada através da cor como elemento significativamente transformador do espaço e da arquitetura.

Esta noção ou designação de uma pintura que viaja, muda de ideias, torna-se permeável a questões próprias de outros campos e regressa a si mesma, munida de novas e importantes ferramentas, vai determinantemente ao encontro dos propósitos do projeto artístico que resulta desta investigação.

Começando pelo princípio, a minha pintura ameaçou, durante muito tempo, a deriva tridimensional. Mas, talvez por falta de coragem, não o fez. Mediante esta intenção e necessidade de expandir a pintura e os seus limites convencionais, a verdade é que o efetivo abandono da parede tardou em acontecer. A vontade foi, talvez, travada ou abrandada por uma obediência ao tradicional modo de mostrar a pintura, onde a procura de um pensamento tridimensional acontecia através de especificidades da expressão bidimensional, valorizando o cruzamento entre uma linguagem própria da pintura e de uma outra própria da arquitetura. Assim, é possível identificar, no plano da própria pintura, uma progressiva intenção de se tornar volumétrica e de adquirir profundidade, mesmo que ainda no plano bidimensional. As representações de espécies de modelos arquitetónicos foram ganhando uma possibilidade de existirem,

uma noção de realidade e habitabilidade, que tornou a vontade de os trazer para o espaço real mais urgente.

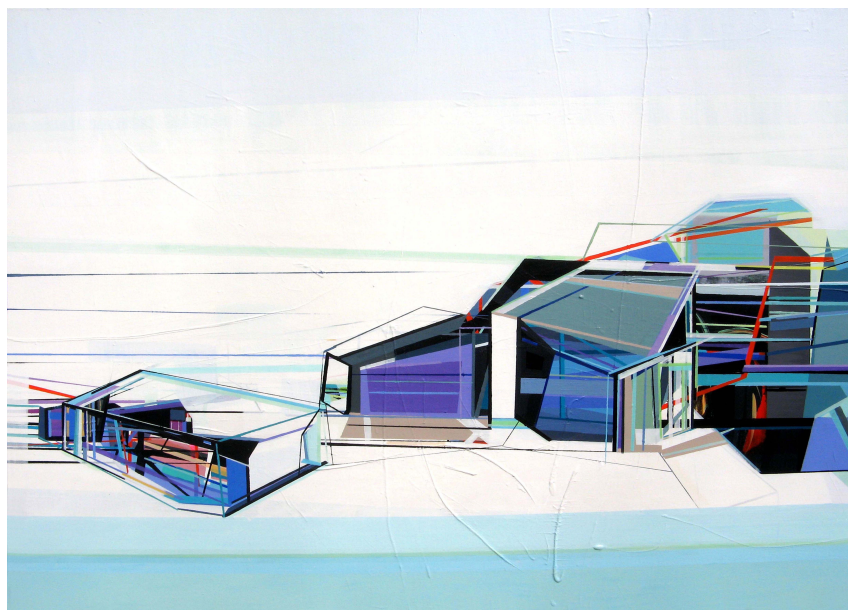


Fig. 127 – Ana Pais Oliveira. *Bairro ocupado*, 2014. Acrílico s/ tela. 100x140cm.

Mas antes de uma efetiva deriva tridimensional, surgiram os desenhos. Chamo-lhes desenhos como lhes podia chamar pinturas, mas creio que me baseio na especificidade de um suporte, o papel, para designar um meio.

Os papéis estão espalhados no aparador da sala, ao lado da mesa de jantar onde tenho o computador. É aqui que me sento a escrever durante várias horas. Mas, mesmo ao lado, há a possibilidade de uma fuga para criar, para pôr em prática algumas ideias que vão surgindo, que parecem novas, que querem tornar-se novidade ou disrupção em relação ao que já foi feito. A própria escrita provoca essas novas intenções e desejos criativos e, mesmo ao lado, a um passo, estão amontoados e desorganizados papéis de várias cores, recortes, impressões de fotografias de pinturas, que se tornam desenho ou formas a recortar e colar. Alguns desenhos inacabados estão à espera de serem resolvidos. A colagem, no caso destes trabalhos em papel, é usada como sobreposição de camadas de cor, tal como acontece na pintura. Por cima do amarelo, um amarelo mais claro. E depois, um quadrado pequeno de branco – o ponto de luz surge num pedaço pequeno de papel recortado. Mas aqui, ao contrário da pintura, cada camada de cor é também volume. O papel tem espessura e ocupa espaço, sendo que o desenho vai ganhando profundidade e tridimensionalidade. No fundo, caminho no mesmo sentido da pintura, mas com materiais diferentes e uma gama de cores acessível de modo imediato. Então, porquê chamar-lhes desenhos? *Tudo se desenha, mesmo o infinito*, escreveu Bachelard.



Fig. 128 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #16*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm.

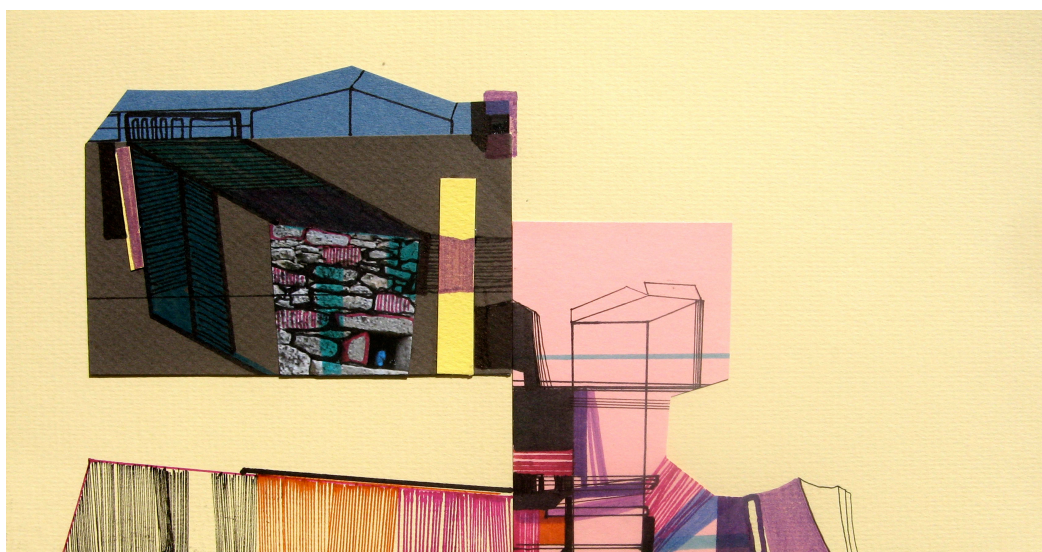


Fig. 129 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #4*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm.

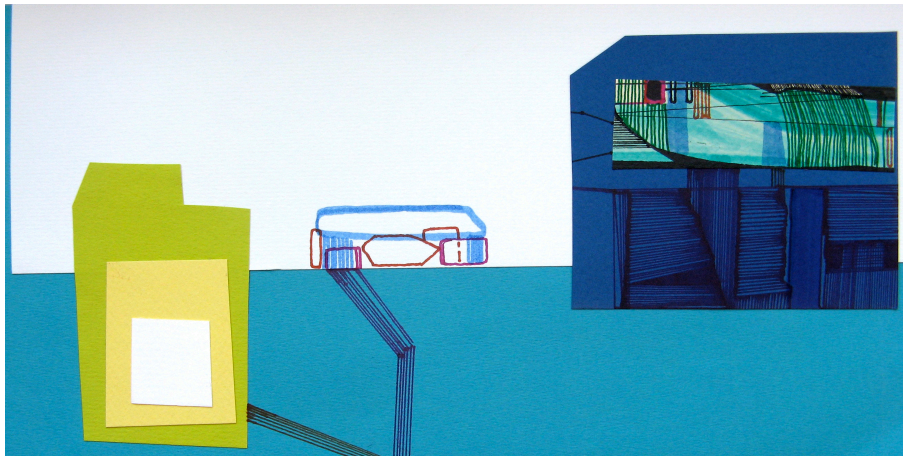


Fig. 130 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #3*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm.

Estes desenhos não são preparatórios da pintura ou dos trabalhos tridimensionais. Essa função do desenho não existe, no meu trabalho. É muito raro começar a desenhar para sistematizar uma ideia para um trabalho. Então, chamo desenho aos trabalhos que faço sobre papel, onde não existe a aplicação de tinta, a pincelada, as esperas para as secagens, as camadas sobre camadas. No entanto, existe a cor. A cor continua a compor o trabalho, quase sempre através da colagem de papéis de cores e texturas diferentes. Alterna-se com o risco, a linha, a repetição da linha – mas esta linha é, por vezes, tão repetida ao ponto de se tornar mancha, uma outra mancha de cor. Os desenhos surgem, assim, como conversas entre a cor e a linha, entre a mancha e o risco, entre a forma e a cor, querendo ser pintura sem a necessidade de pintar. Permanece a intenção de colocar camada sobre camada, o que acontece através da sobreposição de papéis de cores diferentes. Os fundos têm também cores diversificadas e, muitas vezes, fortes, pelo que a cor escolhida é já uma pintura, um monocromo no qual vou intervir.

O ato de fazer estes desenhos torna-se, por vezes, compulsivo. Não é necessário esperar para experimentar, para ter um suporte pronto ou para que as camadas de tinta sequem. Recorto uma parte de um desenho para colar noutro que estava por resolver. Nesse processo de absorção e experimentação, uma escolha dá pistas para outra. Os papéis estão espalhados na mesa e há alguns desenhos que, há três dias atrás, achei que estavam prontos. Volto a eles e algo não funciona. Recorto uma parte desse desenho que penso que, sozinha e isolada, sobrevive. Junto-o a um pedaço de azul com uma mancha de água pintada (o papel veio da sujidade do atelier para a limpeza deste aparador) e colo-os num fundo neutro. Deste modo, misturo fases absolutamente distintas do processo criativo, entre papéis que estão ali pousados há meses e recortes novos. Um desenho fica pronto quando não há a necessidade de o recortar de novo, de o desmanchar, de o desintegrar. Como acontece na pintura.

No fundo, se a razão de lhes chamar desenhos for o suporte, a maior fragilidade do papel e o maior imediatismo de pegar em marcadores e riscar, justifico o nome desenho. Mas se pensar que desenho como quem pinta, talvez esteja a ser injusta para a pintura ao chamar-lhe outra coisa.

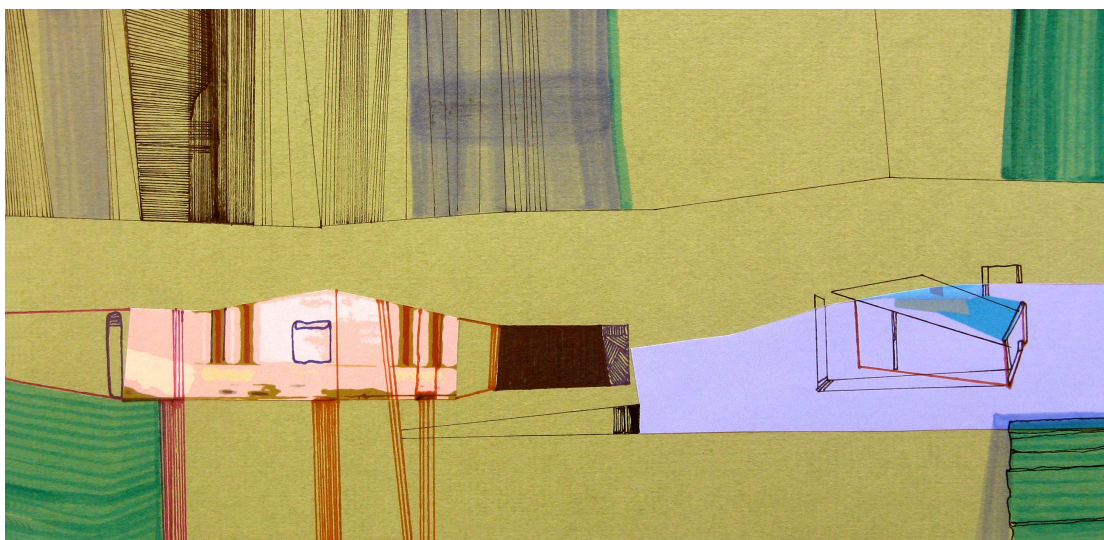


Fig. 131 – Ana Pais Oliveira. *da Série Houses, several corners of the world*. #15 de 70, 2012. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm.

Em 2012, iniciei a série *Houses, several corners of the world* (título a partir da frase de Gaston Bachelard, *A nossa casa é o nosso canto do mundo*), constituída por setenta desenhos em formato 15x30cm. O projeto surgiu de uma necessidade de explorar as possibilidades de pintar sem tinta, aproveitando a riqueza cromática de cartolinas de várias cores – cada uma é uma cor limpa e plana, pronta a ser utilizada ou, como diria Ann Temkin, a *cor ready-made*. Mas surgiu, igualmente, de uma intenção de transportar uma linha cromática contínua para o espaço real, ou o espaço expositivo. Apesar de cada desenho sobreviver autonomamente e incluir especificidades de uma realidade arquitetónica particular, ou íntima, o projeto contemplou, efetivamente, a sua exposição em friso, com uma distância de quatro centímetros entre cada suporte. Procurei, assim, fazer viajar uma linha de cor (de cerca de 24 metros) para o espaço expositivo, como se pintasse na parede uma linha potencialmente transformadora do espaço da arquitetura. Essa linha, idealmente, seria capaz de criar uma ideia paisagística, de passagem e de viagem num espaço fechado e estanque como é o de uma galeria ou outro espaço expositivo. Assim, utilizei estes desenhos para experimentar uma nova forma de manipular as relações espaciais aliadas às relações cromáticas. A distância de quatro centímetros entre os desenhos, quando expostos em friso, criou intervalos regulares da cor branca, pouco perceptíveis quando se observa a peça à distância e como um todo, mas que acrescentaram uma lógica de paragem, intervalo e silêncio na leitura da peça. Essas pausas revelaram-se importantes para a perceção da identidade de cada desenho e para enfatizar a interação cromática entre os diferentes suportes. Dentro de um espaço fechado onde se mostre este friso, poderá passar a ideia de se tratar de uma janela estreita e contínua para um espaço exterior imaginário, pela sua forte componente paisagística e pela ideia de viagem ritmada e pontuada por cores diversas: contrastantes e insultuosas, ou harmoniosas e em sintonia.

A cor, como elemento de composição, foi novamente fundamental neste projeto. A interação dos resultados cromáticos conseguidos através dos diferentes fundos aparece apenas quando os desenhos são mostrados em conjunto. Há um jogo, aproveitando os contrastes claro-escuro, quente-frio ou complementares, repetindo

cores, isolando ou aproximando outras. Pretende-se criar aproximação ou afastamento, uma leitura dinâmica e ritmada e a modelação do espaço e da nossa percepção do mesmo através da cor. Esta linha de cor, aliás, cria uma divisão na sala, cortando-a e interferindo na visão global do espaço. Vista de longe procura ser uma linha cromática que aparenta ter sido pintada diretamente na parede. Ao perto, consegue distinguir-se a autonomia de cada fundo e de cada desenho. A linha e a sua ortogonalidade ganham, também, mais relevância neste projeto. A repetição desse elemento contrasta com as manchas de cor dos fundos escolhidos. No fundo, há neste conjunto de desenhos a mesma preocupação com o modo como a cor modela o espaço, mas também um uso repetido da linha para estruturar o mesmo espaço e a paisagem. Tratando-se de uma técnica diferente, procurei novas formas de explorar a relação entre a cor e a forma e os resultados cromáticos dos diferentes fundos em relação à representação que contêm. Em última instância, procurei criar um contexto para que a interação da cor, só conseguida quando os desenhos foram exibidos em conjunto, originasse uma nova autonomia estética da obra como um todo.

Um excerto deste projeto (vinte desenhos) foi exibido na exposição *Espaço Habitado*, no Fórum de Arte e Cultura de Espinho (2012) e uma série de cinquenta foi exposta no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2012) com o objetivo de ver e registar o resultado final. Uma outra particularidade deste projeto é o facto de cada desenho poder ser autónomo mas, de modo simultâneo, poder articular-se com outros desenhos segundo distintas possibilidades, como a criação de excertos de friso onde existe uma maior harmonia cromática ou um contraste mais assumido, enveredando por um autêntico jogo e experimentação lúdica.

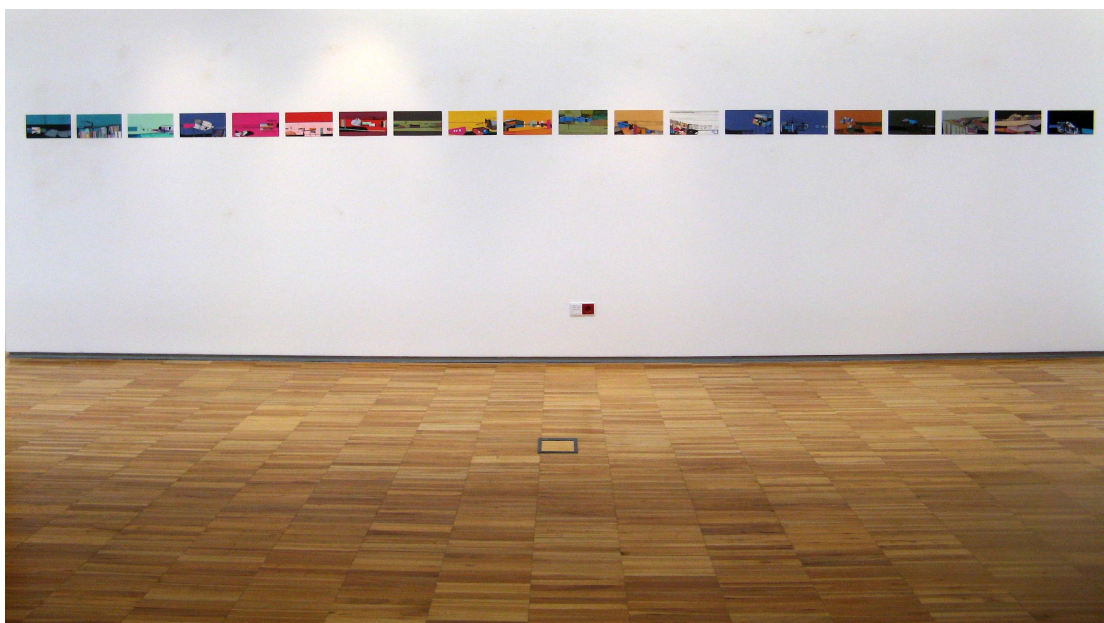


Fig. 132 – Ana Pais Oliveira. Excerto da série *Houses, several corners of the world*, 2012. Vinte desenhos 15x30cm. Vista da exposição *Espaço Habitado*, Fórum de Arte e Cultura de Espinho.

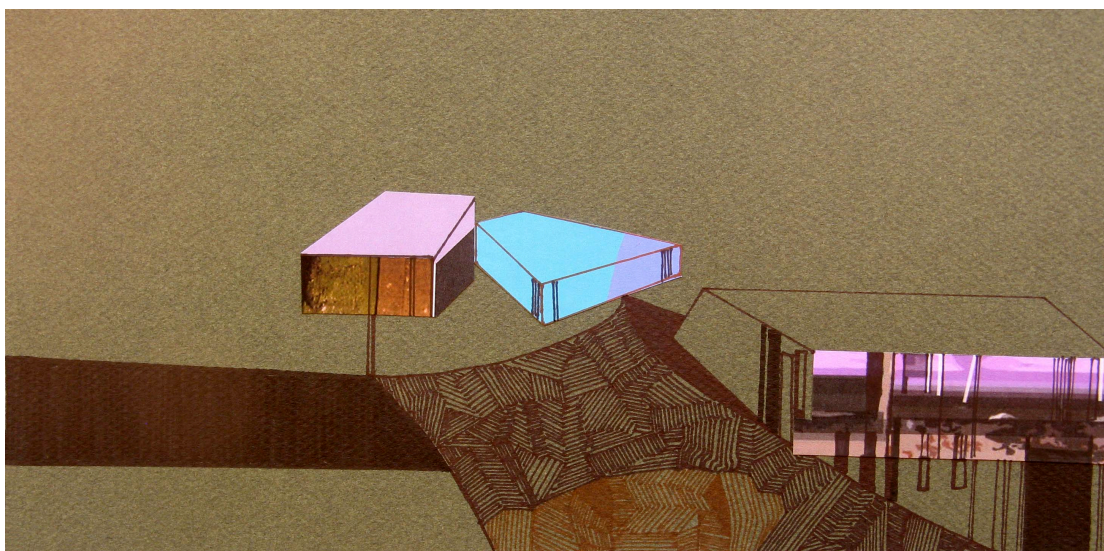


Fig. 133 – Ana Pais Oliveira. da Série *Houses, several corners of the world*. #34 de 70, 2012. Técnica mista s/ cartolina. 15x30cm.

Depois deste projeto bidimensional, mas de uma interação mais direta com o espaço expositivo e com a arquitetura, surgiu um impulso para a criação de *objetos-pintura* ou construções pictóricas onde a cor pudesse conservar o seu papel relevante na modelação do espaço e na nossa percepção do mesmo. A exploração de um outro suporte para a pintura e criação de objetos passíveis de serem contornados fisicamente e percecionados desse modo, obrigou, necessariamente, a um pensamento sobre a relação da cor com a tridimensionalidade. Foi com estes pressupostos que foi desenvolvido, em seguida, o projeto *Neighborhood* (2012), constituído por uma série de elementos que se conjugam em contexto expositivo e que resultam da articulação de painéis telados com a dimensão 13x18cm. Utilizei vários suportes idênticos para, através da interação cromática, criar duas peças tridimensionais que, ainda assim, são mostradas na parede. A pintura sai de si mesma, mas não abandona o seu contexto tradicional de exibição. O que acontece é que o objeto concretiza a necessidade de fazer sobressair algumas construções e representações presentes nas pinturas bidimensionais. Com este exercício, as relações cromáticas puderam ser potenciadas numa dimensão de aproveitamento dos seus valores, matizes e luminosidade, do contraste claro-escuro e do efeito de luz e sombra que os painéis projetam uns sobre os outros.

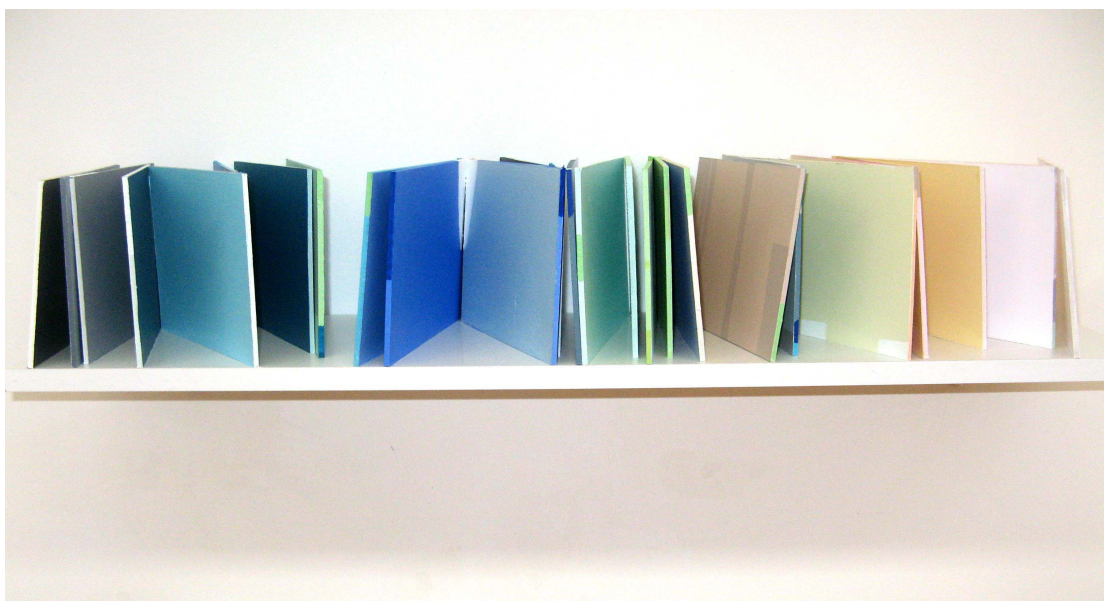


Fig. 134 – Ana Pais Oliveira. *Neighborhood #2*, 2012. Acrílico s/ painéis telados, prateleira de madeira. 80x20x15cm.

Em *Neighborhood #1* existem representações arquitetônicas em cada um dos painéis, que entram em diálogo com as dos outros e criam a ideia de bairro habitacional ou de lugar para viver. Em *Neighborhood #2* é dada prioridade à cor como conceito e como elemento autónomo para criar uma construção de cariz arquitetónico através das diferentes saturações da mesma cor. A arquitetura é, aqui, construída através de blocos de cor uniformes que se articulam com a geometria das formas.

Este projeto pretende, ainda, refletir sobre a ideia de bairro, de proximidade e intimidade, e de que a identidade de um lugar constrói-se através da identidade das pessoas que o habitam e da interação entre elas. Fala de se estar frente a frente, face a face, ou de costas voltadas, na era de uma intensa comunicação não física e não presencial.

A série *Neighborhood* acabou por funcionar como um primeiro exercício de expansão da pintura, avançando timidamente para além da bidimensionalidade da pintura, mas arriscando muito pouco no que diz respeito aos modos de mostrar pintura.



Fig. 135 – Ana Pais Oliveira. Série *Neighborhood*, 2012. Vista da exposição *Espaço Habitado*, Fórum de Arte e Cultura de Espinho, 2012.

Depois da série *Neighborhood*, outros prolongamentos da pintura para além da bidimensionalidade e imobilidade da parede aconteceram. Passei a utilizar novos materiais, como pedaços ou caixas de madeira, abordando uma dimensão mais reduzida e íntima. Na série *Onde vamos morar?* coloca-se a questão que todos nós, em algum momento das nossas vidas, temos que colocar. E essa é uma decisão absolutamente determinante da nossa própria identidade e do modo como nos relacionamos com os outros. As peças de madeira de diferentes formas (utilizando uma maioria de cubos vazios) articulam-se, nestes trabalhos, de modo a propor a ideia de bairro habitacional. No entanto, trata-se de um bairro descaracterizado onde prevalece a ideia de ausência e de desencontro: as casas/cubos/formas contentoras estão vazias, muitas vezes voltadas de costas ou mesmo viradas ao contrário. Questiona-se sobre o que é uma casa sem as suas coisas, sem as pessoas que a habitam, sem o conceito de vizinhança e proximidade.

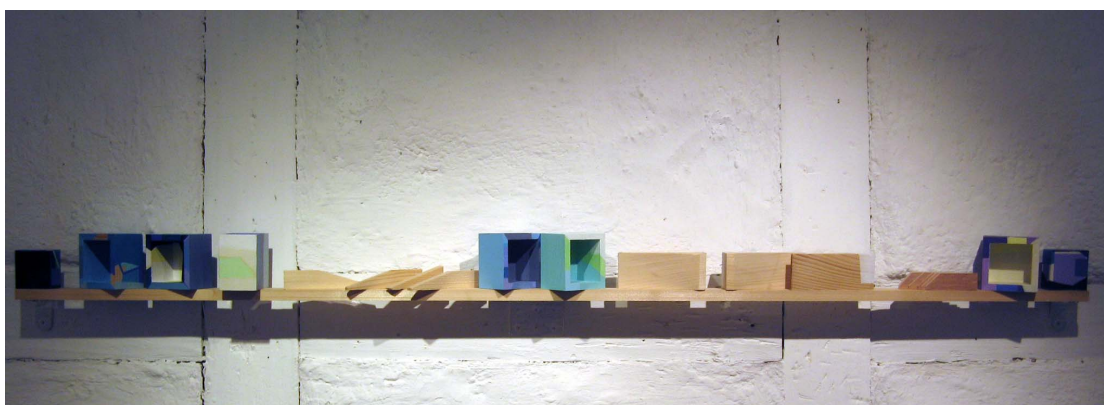


Fig. 136 – Ana Pais Oliveira. *Onde vamos morar?* #2, 2014. Acrílico s/ madeira, 120x6x6cm, Vista da exposição individual na Galeria Art Forum Ute Barth, Zurique, agosto 2014.

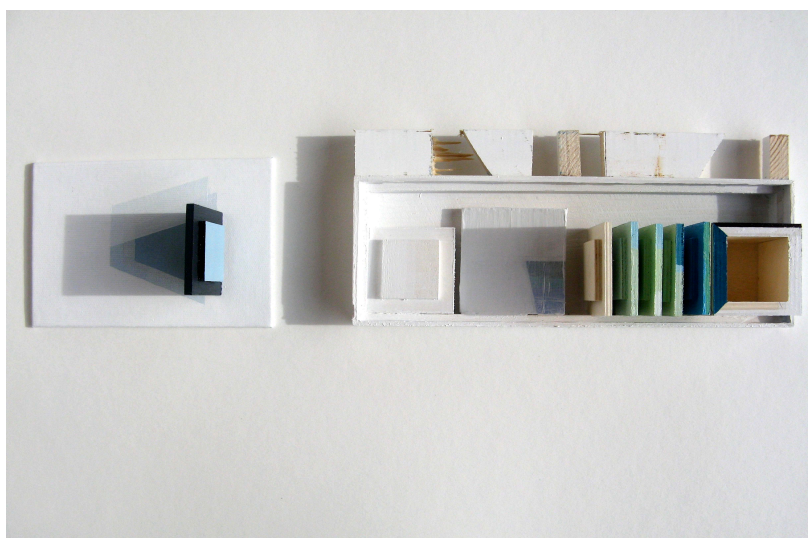


Fig. 137 – Ana Pais Oliveira. da Série *Faça o favor de entrar*, 2014. Acrílico s/ madeira e painel telado, 11,5x43,5x5cm (díptico).

A partir de 2014, o suporte da pintura passou a ser considerado, ele próprio, como tridimensional, com a capacidade de tornar a pintura volumétrica e escultórica, como bairros ou conjuntos de edifícios muito mais disponíveis para uma aproximação física e para invadir o espaço arquitetónico. Assim, ainda *presa* à parede, a pintura passou a gritar mais alto uma vontade de ser escultura ou arquitetura. A escolha das dimensões dos suportes passou a ser um ponto crucial no processo criativo da pintura, determinando em absoluto uma composição balizada por avanços e recuos, alturas e profundidades. Deste modo, mediante a articulação de telas de diferentes larguras e espessuras para a criação de uma peça única, a pintura passou a prolongar-se para além das superfícies convencionais, preenchendo as espessuras dos suportes e provocando uma leitura fragmentada e mutável conforme o ângulo de perceção. Como resultado, a movimentação do espectador, a sua aproximação, distanciamento ou desvio, determinam a pintura que ele vai ver, sendo que há ângulos que escondem informação apenas visível numa outra perspetiva. Esta ação confirma a capacidade da pintura, sem sair do seu lugar, de criar uma interação significativa entre o que ela é, o espaço, a arquitetura e o observador.

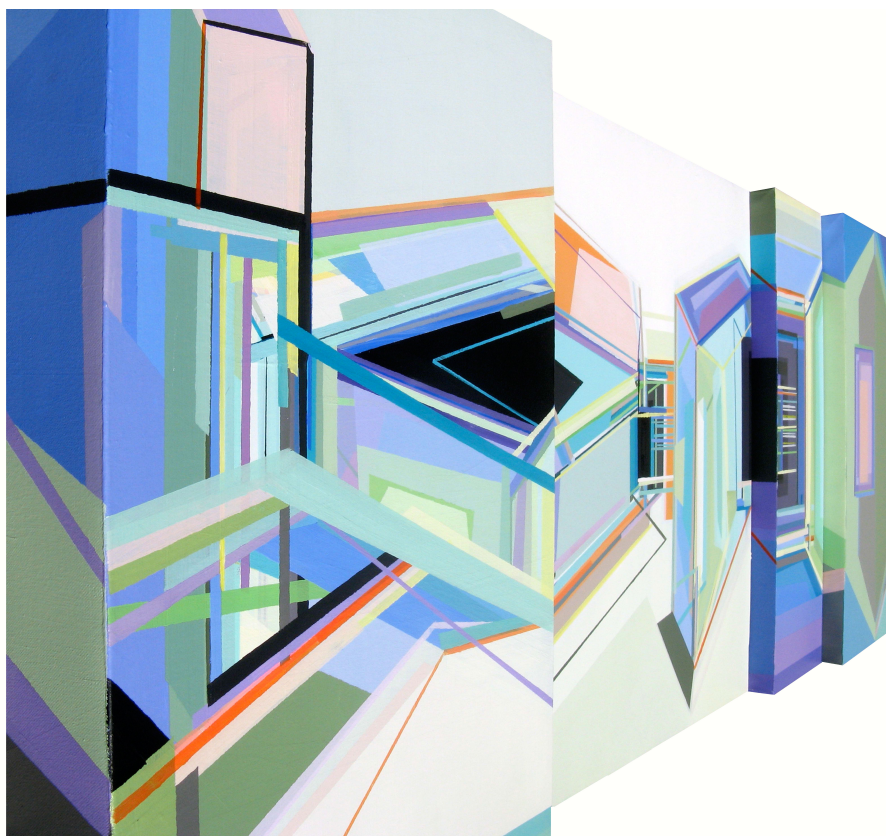


Fig. 138 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação*, 2015. Acrílico s/ tela, 60x150x10cm.

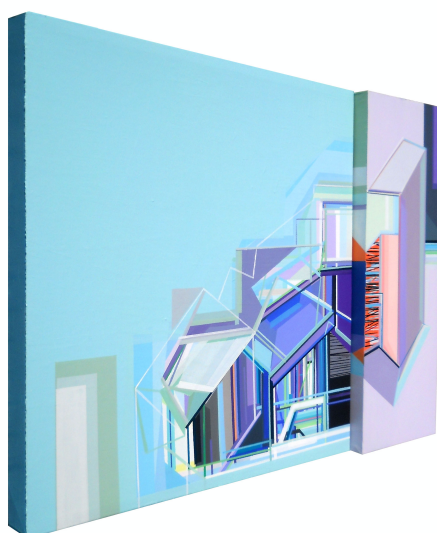


Fig. 139 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação #3*, 2015. Acrílico s/ tela, 80x110x10cm.

Entre os volumes de pintura que se afastam timidamente da parede e as peças tridimensionais que também não arriscam e não invadem o espaço físico, estamos sempre, primordialmente, mediante pintura. E continuamos a estar mediante pintura nas primeiras experiências escultóricas fora da parede. *Small tower groing nowhere*, de 2015, é a primeira peça efetivamente tridimensional e contornável, com vários ângulos de percepção, não deixando de ser um desdobramento tridimensional das peças da série *Onde vamos morar?*, como se estas se tivessem emaranhado num volume caoticamente organizado. A cor mantém-se e torna pintura o que parece não o ser. No entanto, o problema da cor num objeto tridimensional é um outro problema, diferente do da pintura. Le Corbusier afirmou, em 1920, que na expressão do volume a cor é um agente perigoso:

Often it destroys or disorganizes volume because the intrinsic properties of colour are very different, some being radiant and pushing forward, others receding, still others being massive and staying in the real plane of the canvas, etc.³¹⁷

Já Theo van Doesburg afirmou, em 1928, que a solução do problema da cor na arquitetura é idêntica à solução do problema do tempo na pintura. De qualquer modo, os desafios provocados pela relação da cor com a tridimensionalidade são novos e, se tiver que lidar com a destruição e a desorganização de que falou Le Corbusier, também tenho que lidar com a sua reconstrução e atração pela ordem. A cor, existindo no espaço, muda:

On painterly colour: it arises as a simple phenomenon in the imagination, but its purity is distorted by its existence in space and this is the origin of light and shade. These form a third thing between pure imagination and creation, and in them painting colours have their existence.³¹⁸

A cor faz uma segregação percetiva, relaciona partes distintas, distingue a forma do fundo. Na verdade, não há dúvidas de que, em ambos os casos – *pintura-pintura* e *pintura-objeto* – lido, sempre, com a *desconcertante instabilidade das cores*. (Arnheim, 1988: 351).

³¹⁷ Le Corbusier, *Purism*, 1920. In Batchelor, David, ed. (2008). *Colour - Documents of Contemporary Art*. London, Whitechapel Gallery Ventures Limited. p. 72.

Muitas vezes, ela destrói ou desorganiza o volume porque as propriedades intrínsecas da cor são muito diferentes, sendo algumas radiantes e empurrando para a frente, outras afastando, ainda outras sendo massivas e ficando no plano real da tela, etc.

³¹⁸ Walter Benjamin, *Aphorisms on Imagination and Colour*, 1914-15. In Batchelor, David, ed. (2008) *Colour - Documents of Contemporary Art*, p. 65.

Sobre a cor pictórica: ela surge como um fenómeno simples na imaginação, mas a sua pureza é distorcida pela sua existência no espaço e esta é a origem da luz e da sombra. Estes formam uma terceira coisa entre a pura imaginação e a criação, e neles as cores da pintura têm a sua existência.



Fig. 140 – Ana Pais Oliveira. *Small tower groing nowhere*, 2015. Acrílico s/ madeira, 60x150x10cm (detalhe).

O caminho da pintura parece ser, assim, o de uma efetiva espacialização e comportamento tridimensional, mantendo a conversa com a arquitetura. O interesse pela presença estética e formal da arquitetura, no meu trabalho, é um fascínio quase inexplicável. Não raras vezes me perguntaram se tinha formação em arquitetura ou se era arquiteta. Jacques Herzog, como vimos, começou a sua carreira a trabalhar como artista, ao mesmo tempo que começava a exercer arquitetura. Expunha e, segundo ele, o seu trabalho tinha já uma forte componente arquitetónica, desde os vídeos às instalações, pelo que, para ele, tal como afirmou em entrevista a Catherine Hürzeler (1997), a partir da linguagem do seu trabalho artístico era evidente que viria a exercer arquitetura. Ora, esta evidência no pensamento de Herzog não existe para mim. A partir da linguagem do meu trabalho artístico nunca foi evidente um interesse pela arquitetura real. Se o tivesse, talvez fosse bem mais difícil desconstruir a arquitetura e desrespeitar o rigor das suas estruturas e propósitos funcionais.

Numa fase final deste trabalho de doutoramento, constato que, muito provavelmente, foi o seu contexto, os seus pressupostos e as suas propostas que incentivaram uma deriva tridimensional efetiva e um avanço para novas possibilidades. Esse avanço da pintura passou a concretizar-se, assim, na escolha dos suportes, na sua expansão, na articulação de uma linguagem arquitetónica apropriada para o espaço pictórico com uma sugestão de bairros quase experimentáveis e com a ideia de casa, esta enquanto o lugar por excelência. Concretizou-se, ainda, na utilização de novos materiais e escalas

para sugerir a presença da arquitetura no campo pictórico. Percebo, no entanto, que uma ideia de tridimensionalidade pairava antes de iniciar esta investigação, arriscando dizer que a pintura foi, nos últimos anos, quase sempre tridimensional: esteve sempre envolvida por planos entrecruzados e uma ideia de profundidade física, entre a textura das linhas e os campos de cor. A pintura sempre ameaçou sair de si mesma, problematizando o espaço dentro dela e o espaço entre ela e o observador. Como vimos no capítulo dedicado à relação entre arte e arquitetura, Tony Godfrey (2009) afirmou que uma pintura é, habitualmente, plana, embora seja muitas vezes feita de modo a sugerir um espaço. Godfrey relaciona o espaço na pintura, o espaço na nossa mente e o espaço entre nós e a pintura, pelo que estes conceitos são facilmente transponíveis para os propósitos da minha pintura, mesmo antes de surgir a sua vontade de se expandir: ela sempre foi plana, ao mesmo tempo que sempre quis sugerir um espaço, oferecendo uma dimensão ficcionalmente tridimensional.

Neste ponto em que me encontro, a prática artística mantém como objetivo a exploração das distintas possibilidades de abordagem às questões espaciais, através das relações cromáticas e da relação de comunicação entre a pintura e a arquitetura. Essas distintas propostas podem dividir-se por campos de atuação, técnicas, materiais e abordagens, sendo que as possibilidades, na verdade, desdobram-se. É curioso verificar que já na Proposta de Projeto de Tese, submetida a Prova de Aferição no final do ano curricular de doutoramento (2011), apresentei algumas possibilidades de interação entre a pintura e a arquitetura, através da cor, que gostaria de vir a explorar:

- As representações arquitetónicas na pintura, onde a cor surge como determinante do modo como percebemos o espaço e as suas representações. Aqui há uma apropriação da linguagem arquitetónica para o espaço pictórico, sem, contudo, sair do campo da pintura e valorizando estética e formalmente a linguagem que caracteriza a arquitetura;
- A criação de objetos pictóricos com dimensão arquitetónica, como construções aparentemente habitáveis, com a possibilidade de as contornarmos fisicamente e de as percebermos na sua tridimensionalidade e capacidade contentora, como se de uma casa ou abrigo se tratasse. Nesta criação de objetos tridimensionais que aliem a linguagem arquitetónica à pintura, a cor será modeladora do espaço físico, de uma ideia de se estar dentro ou fora, para além de aludir ao carácter pictórico destes objetos tridimensionais. Trata-se, portanto, de um pensamento tridimensional que se pretende que seja potenciado por planos de cor que constroem o objeto e a sua dimensão arquitetónica;
- A pintura feita diretamente no espaço arquitetónico, na parede, criando ilusões, alterando o espaço e a percepção que temos da arquitetura. Interessa, aqui, utilizar a cor em função da criação de uma nova leitura espacial e do seu impacto no meio envolvente, como cor que veste a arquitetura, que é pele da arquitetura e que assume uma autonomia em relação à estrutura e funcionalidade da mesma.

Neste momento, constato que essas opções foram experimentadas, excetuando a pintura mural, ou feita diretamente na parede e na arquitetura, opção que ficou guardada para o projeto expositivo final que, em seguida, apresento. Este, na verdade,

pretende reunir as propostas que melhor representem e definam o lugar para onde uma experimentação continuada me levou.

3. O objeto como resultado: notas sobre o fazer

Acho importantíssimo que os artistas deem o seu próprio testemunho sobre sua experiência. A tendência do artista é ser cada vez mais consciente do que faz. É mais fácil penetrar o pensamento do artista quando ele deixa um testemunho verbal de seu processo criador. Sinto-me sempre impelido a fazer anotações sobre todos os pontos essenciais do meu trabalho.³¹⁹

Na introdução deste texto-investigação procurei descrever, em breves linhas, as questões essenciais do meu trabalho de pintura. Fi-lo porque ele é assumido como a origem e a razão do assunto escolhido para este estudo e porque não faria sentido não introduzir o pensamento plástico que serviu como ponto de partida para as áreas temáticas definidas. Não escrevi, no entanto, sobre como ele se parece, mas sim sobre como penso que ele é, para mim e para quem o vê. Apresentei-o, mas não o dei a conhecer. Não escrevi sobre o processo, nem sobre a experimentação que o alimenta, nem sobre os materiais, suportes, texturas e cores, nem sobre a rotina do fazer. Não o fiz, porque essa reflexão sobre o meu processo de criação precisa de um capítulo próprio e este é o lugar certo para o dar a conhecer, intersetando-o com a reflexão teórica que aconteceu até aqui. A ocupação diária do *atelier*, a sua vivência física e afetiva e o confronto ou diálogo com a pintura podem ser contados como história que, em última instância, arruma e amarra em si mesma os assuntos lançados e cruzados por esta investigação. Esta história é individual, mas pretende responder de um modo tão sistemático quanto possível às questões que foram sendo lançadas ao longo deste estudo.

Como foi avançado, o meu trabalho de pintura procura construir uma conversa subtil entre a pintura e a arquitetura, dissolvendo as fronteiras que, de um modo convencional, definem a bidimensionalidade da pintura e a habitabilidade e usabilidade da arquitetura: tanto a pintura deixa de ser bidimensional como a arquitetura deixa de ser habitável. Esta é apropriada para o espaço da pintura e, na viagem que faz do espaço real para o espaço pictórico, deixa para trás a funcionalidade, a estrutura e mesmo a geometria, passando a depositar linhas desestruturadas e de ângulos impossíveis numa superfície bidimensional. Neste processo, a cor desenha e estrutura a gramática da arquitetura transformada em pintura.

Difícilmente dissociamos um objeto artístico de qualquer referência cromática, das cores que nele existem, seja essa existência consequência de um ato deliberado,

³¹⁹ Hélio Oiticica em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 1961. In COCCHIARALE, Fernando; FILHO, César Oiticica (2012) *Museu é o mundo* – Folha de sala da exposição temporária de Hélio Oiticica no Museu Coleção Berardo, setembro de 2012 a janeiro de 2013.

pensado e propositado, seja resultado de combinações aleatórias, desde as características dos materiais aos fatores ambientais. Mas um objeto artístico que assuma que a cor o constrói e o define, que a cor lhe serviu de base e caracteriza toda uma reflexão a ele inerente, antes, durante e após a sua produção, aproxima-se do que acontece na minha pintura. O tema desta investigação partiu de um facto e de uma confirmação consolidada ao longo dos anos: a da presença real, verdadeira e incontornável da cor no meu trabalho. Quando comecei a pintar, refletia menos sobre o que ia pintar e mais sobre que cores iria utilizar e de que modo as articularia, combinaria e complementaria para criar uma imagem. Assim, a cor era o assunto. No princípio, foi inevitável criar imagens abstratas, onde apenas as fronteiras entre as diferentes manchas de cor serviam como linha, como desenho ou como criação de uma forma, esta muito pouco distinguível do fundo. Esta forma de pintar levou a que me situasse num constante processo de exercício e exercitação das potencialidades da cor. Centrava-me quase exclusivamente no que esse diálogo me permitia fazer, anulando qualquer propósito temático e incorrendo, não raras vezes, num processo caótico e desordenado de experimentação. Este processo de constante experimentação, quase sempre desligado de qualquer ditadura da representação, permitiu-me tornar-me mais íntima da cor, conhecê-la melhor e antecipar o seu comportamento em diferentes tipos de composição e contextos.

Mais tarde, com a estruturação deste conhecimento prático da cor, surgiu a necessidade de relacionar de modo mais direto e interdependente a cor e a forma e a cor e o espaço, convidando a linha a ser um elemento igualmente central na composição das minhas pinturas. E, como veremos mais à frente, rapidamente se pode colocar a questão sobre se o meu trabalho é sobre a cor ou sobre a linha.



Fig. 141 – Ana Pais Oliveira. *Neighborhood #6*, 2013. Acrílico e colagem sobre tela.
110x200cm.

Há duas outras questões fundamentais do meu trabalho, para além da cor e do interesse formalista e experimentalista pela linguagem da arquitetura: a capacidade ativa ou a tentativa de seduzir e o aproveitamento de um processo de tentativa e erro e

de experimentação continuada para a criação da pintura. O elemento aglutinador destas duas questões é a cor como sujeito e como experiência, uma experiência física, prática, do ato de fazer e experimentar ou experienciar, de adicionar, enfatizar, anular e refazer, de valorização do erro, do problema e da incerteza. Aliás, este interesse pelo potencial transformador da cor e pelo conjunto de relações e tensões a que a identidade da cor está sujeita surge como forma de confirmar um processo de valorização de uma experiência sensorial da obra, de sedução para o erro e de atração para o ato de falhar bem. Depois de várias soluções erradas, há sempre uma que valida todas as anteriores, que lhes atribui significado e imprescindibilidade.

Para além disso, as paisagens que construo submetem-se à arquitetura e a casa é o lugar por excelência: esta é usada, no meu trabalho, como elemento arquitetónico que reflete a fragilidade do ser humano, que também vive e morre e cuja segurança não é inviolável ou perene. No meu trabalho, a casa é desconstruída, impossível e quase sempre aberta, atravessada por elementos que perturbam a sua convencional funcionalidade, acentuando a ausência, o vazio e o silêncio. O espaço vazio e o silêncio são sempre pontos de partida para todas as possibilidades. Daqui parte-se para uma dicotomia entre espaço e lugar, sendo este um espaço onde se introduzem experiências, memórias, afetos, construções vivenciais e objetos, tal como vimos no capítulo dedicado à relação entre a arte e a arquitetura. Apesar de um crescente desenraizamento dos nossos lugares de eleição, numa procura apressada de qualquer coisa, a casa é sempre o nosso lugar, *o nosso canto do mundo*, como nos diz Gaston Bachelard. As casas ficcionais e disfuncionais que represento pretendem provocar um jogo de sedução para uma hipotética e utópica experimentação sensorial e física de lugares que achamos que conhecemos e onde nos poderíamos sentir bem. Não existindo, existem no espaço da pintura. Para além disso, provocam uma ideia de paisagem urbana, de passagem, de fronteira entre o que é interior e exterior e o que é público e privado.

Não há casa sem entorno, não há casa que não dê passagem, que não seja também uma passagem, entre o privado e o público, entre a vivenda e a cidade, um intermédio estranhamente interior a ambos. A arquitectura move-se sempre nos bordos e nas passagens. (Guerrero, 2011: 20)



Fig. 142 – Ana Pais Oliveira. *Impressive constructed memory #6* , 2013. Acrílico sobre tela. 100x150cm.

*

Se tiver um metro quadrado de espaço para trabalhar
sou tão feliz como numa grande cidade³²⁰

Quando estou no *atelier*, entre pintar ou escrever, e se tiver a possibilidade ou a necessidade de escolher, prefiro pintar. No entanto, preciso de escrever e gosto desse ato reflexivo em torno do trabalho. Mas, ao longo dos cinco anos de desenvolvimento deste projeto de investigação, sempre que estava certa de que o que era importante, naquele momento, era escrever, dirigia-me a outro espaço que não o do *atelier*. O lugar para escrever foi sempre uma questão importante e andei vários meses sem saber qual o lugar ideal. Mas a única certeza, a esse nível, era a de que não podia escrever dentro do espaço do *atelier*. Inevitavelmente, essa ação seria em vão porque a pintura tornava-se mais urgente e a escrita desvanecia, adiada até terminar o dia. O espaço do *atelier* está carregado de informação por manipular e transformar, de ruídos apelativos que estimulam constantemente a minha vontade de lhes mexer e transformar. Há telas inacabadas, há telas em branco, há pedaços de madeira cujos recortes, repentinamente, sugerem uma possível composição ou estrutura. Há papéis rasgados ou manchados por um pouco de tinta que caiu, o que, num determinado momento, surge como ponto de partida para um novo desenho ou colagem, ou até para a estrutura de uma pintura. Há uma série de coisas que se tornam urgentes de manipular no momento em que despoletam uma ideia, se assim se pode chamar. Talvez se trate, mais do que de uma ideia, de uma vontade implicada com a experiência que já foi conquistada. Assim, não será uma ideia: talvez apenas uma resposta a um estímulo que, algumas vezes, não acontece tão fluidamente quando estou diante dos materiais e das superfícies com a forte intenção de produzir. Então, se me dirijo ao *atelier* com a intenção de escrever, não consigo olhar para um trabalho inacabado sem lhe mexer. Há sempre coisas a evidenciar-se e a chamar a vista, ou a interpelar o ato de olhar, que depois disso ainda mantêm, comigo, uma conversa: é preciso mudar isto, cobrir aquilo, adicionar uma fina camada de um tom próximo, mas diferente. Dificilmente guardo as informações que o próprio trabalho me fornece para mais tarde, muito menos as escrevo para não esquecer. A escrita ajuda a lembrar, mas as coisas que são para fazer são para tentar no momento. Amanhã posso não receber a mesma informação do trabalho, posso até receber uma outra informação, e qualquer uma delas pode estar errada. Mas a intuição inerente ao ato de estar atento e à acumulação de horas de trabalho deve ser ouvida.

Há dias em que vou para o *atelier* e destruo tudo o que havia construído, em poucas horas. Não é que não tenha o pensamento no sítio, mas certamente há um ruído que interfere na tomada de decisões claras. O trabalho corre-me bem quando, depois de pensar no que vou fazer, faço e o resultado aparece e funciona. Não tenho que sobrepor camada sobre camada e experimentar várias cores em articulação com várias formas para a pintura, finalmente, funcionar. O termo *funcionar*, aqui, pode ser despropositado. O que faz uma pintura funcionar? É suposto a pintura funcionar? Este

³²⁰ Nadir Afonso, Entrevista ao Jornal *Público*, 2009. In http://www.publico.pt/Cultura/entrevista-a-nadir-afonso-se-tiver-um-metro-quadrado-de-espaco-para-trabalhar-sou-tao-feliz-como-numa-grande-cidade_1364509?all=1 [acedido em 22-07-2011].

verbo está ligado com a sua função? Talvez esteja, se se tratar da função de, efetivamente, fazer sentido – de não ser preciso *mexer* mais. Mas, por vezes, demasiadas vezes, o que acontece é que o trabalho, durante muito tempo, não funciona e não resulta. Por isso, a pintura vai-se tornando volumétrica por adição de camadas, tentativas e texturas, cores que acredito funcionarem sobre cores que não funcionaram. Esta pintura fica cheia e contém uma história que uma suposta pintura rapidamente bem sucedida não conta. Há, por isso, uma história particular em cada trabalho onde se nota uma textura mais evidente, riscos de tinta já espessa ou marcas da sobreposição de experiências. Naqueles em que a camada de tinta é tão lisa e a superfície da pintura é tão plana, esse resultado surge depois de: decidir o que vou fazer; perceber que a decisão foi certa à medida que pinto; e pintar poucas camadas de cada cor no sítio que lhe foi destinado, apenas de modo a tornar as superfícies opacas e planas e sem se perceber os percursos e desvios de cada pincelada. Uso a cor plana, lisa, limpa. Não quero que haja ruídos ou interferências a impedir que se absorva cada cor na sua plenitude, tal como ela é, com a luz que a define, mesmo que essa cor tenha sido inventada. As cores, na verdade, são criadas por mim à parte, em pequenos recipientes, e a mistura das diferentes cores para originar uma outra é feita durante tempo suficiente para anular os vestígios das partes que compõem o todo. Nunca misturo as cores na superfície da tela e raramente desrespeito a presença de uma cor que já lá está. Quando muito, se ela não está bem, cubro-a com uma outra, nova. Mas se ela está lá e está bem, as outras têm que obedecer às suas exigências, relacionar-se com ela e gravitar em torno dela. As *minhas* cores começam a ser reincidentes e reconhecíveis, sendo que muito raramente utilizo as cores diretamente do tubo de tinta. Se pensar melhor, reconheço que só o branco é utilizado tal como vem no tubo de tinta, por vezes para criar um fundo texturado sobre camadas de tinta mal resolvidas. As outras cores são, quase sempre, misturadas com branco. Não consigo pintar sem a tinta branca e raramente me desfaço da opacidade. Já a cor branca, assumida e mostrada na pintura, muito provavelmente estará lá para nos mentir e fazer ver o que não é. Ela existe e trabalha a nossa perceção a partir da relação hierárquica que estabelece com as outras cores. Para além disso, o branco é a tinta que mais compro e que mais gasto. O meu modo de utilizar a cor contraria em absoluto a afirmação de Frank Stella: ‘to keep the paint as good as it was in the can’. Sobre essa frase, David Batchelor afirmou:

When you open a tin of paint it’s a truly lovely moment: it’s liquid, highly reflective and gorgeous; but it’s difficult to keep the paint as good as it was in the can. The more you mess with the more you can lose, especially perhaps with these industrial materials.³²¹ (Batchelor, 2013: 82)

De facto, mexer nas tintas tal como elas chegam às nossas mãos pode retirar-lhes a pureza, mas essa é uma ação da qual não me consigo desfazer. Todas as cores são *minhas* e a probabilidade de eu própria repetir uma pintura, se quisesse, imitando as minhas próprias cores, está condenada ao fracasso. Isso traduz-se numa particularidade que me interessa ter na minha pintura: o carácter irrepetível. Quando, por exemplo, tenho que reproduzir um tom que está na pintura, eventualmente para a retocar, o processo traduz-se numa procura dolorosa do tom exato que escolhi no momento em que fez sentido introduzi-lo numa determinada composição. Muitas

³²¹ Quando abrimos um tubo de tinta trata-se de um momento verdadeiramente maravilhoso: é líquido, altamente reflexivo e lindo; mas é difícil manter a tinta tão boa como ela era na lata. Quanto mais lhe mexermos mais podemos perder, especialmente, talvez, com estes materiais industriais.

vezes, não o encontro. As cores fogem ao meu controle depois de residirem num campo de interação mutável e de excessivas condicionantes ligadas à percepção. A luz, por exemplo, pode estar diferente nesse dia. Tal como já afirmado, Barnett Newman fazia uma clara distinção entre as cores e a cor: as cores são algo que pode ser comprado por qualquer pessoa e espremido de um tubo de tinta; a cor é aquilo que o artista faz a partir dessas cores.

Há depois as pinturas carregadas de marcas e rugas, com tanta textura e vivência que a camada de tinta quase racha, quase parte. Por vezes passam anos desde a primeira pincelada até ao dia em que dou o trabalho como terminado. Dar o trabalho como terminado parece ser uma decisão difícil e altamente volátil, mas não costuma ser, para mim. Se depois de alguns dias em que, propositadamente, não olho para o trabalho, entro no *atelier* e essa pintura parece equilibrada, sendo que nada me incomoda nem me inquieta, determino esse momento em que nada mais parece haver a acrescentar, retirar ou modificar. Mas esse momento é iminentemente provisório e, não raras vezes, adulterado. Desobedeço à minha próxima decisão quando decido, mais tarde (por vezes, anos depois), que o trabalho afinal não estava acabado.

Voltando aos trabalhos carregados de marcas, serão menos válidos do que os outros, no que diz respeito à intencionalidade? Não tenho a intenção inicial de que mostrem tanta textura, tanta passagem do tempo ou tantas marcas processuais. Tudo o que se nota na superfície da tela são as marcas das tentativas e dos erros, da frustração e da incerteza, da procura e da experimentação. Por isso, fazem parte da história do trabalho e tudo o que é acrescentado ou modificado deverá lidar com esse contexto. Mas a ausência de intencionalidade na criação de uma pintura com tantas camadas de cor e de sentidos remete para a ausência de controle e para a gestão do fracasso com a qual todos os artistas têm de lidar.

Ainda assim, apesar desta riqueza de informação não controlável, dou-me melhor com os trabalhos *limpos*, que disfarçam as marcas e que não contam essa história. Como se essas pinturas guardassem todos os segredos ao serem resultado dos anos de experimentação, logo consequência da utilização de estratégias mais conscientes para que resultem e para que não as tenha de corromper com excessivas e volumosas camadas de tinta. Como a minha intenção não é, efetivamente, a de carregar o trabalho com marcas e rugas, dou-me melhor com os trabalhos *limpos* e planos no sentido em que os considero mais honestos. No entanto, com algum distanciamento, consigo perceber que os trabalhos com uma história mais *sofrida* e insistida surpreendem-me mais com o decorrer do tempo.

Muito raramente faço estudos para uma pintura que quero realizar. Quando falo de estudos, refiro-me aos tradicionais esboços e esquisos em papel ou a um estudo digital, algo que possa representar uma ideia e prever um resultado para a pintura. Mas, se refletir mais aprofundadamente sobre esta questão da preparação do início de um trabalho, percebo que há todo um processo equivalente ao da realização dos estudos: em primeiro lugar, a reflexão sobre o que vou fazer passa pela escolha dos suportes para a pintura. Estes podem ser uma tela de grande formato, várias pequenas telas que se articularão como um políptico ou que se pretende exibir em friso, ou algumas telas de diferentes larguras e espessuras que deverão ser exibidas como um único trabalho, acentuando a leitura tridimensional. Mais recentemente, os suportes podem ser peças de madeira que se tornarão numa pintura tridimensional e que transportarão a cor para o espaço real. Isto significa que, antes de começar a pintura,

idealizo o modo como ela vai ser mostrada. Convencionalmente e necessariamente, a delimitação do quadro ou os limites da pintura vão condicionar o que vai acontecer dentro dessas fronteiras. A partir desse momento, os suportes escolhidos são dispostos no *atelier* através de uma ordem que definirá a estrutura e composição do trabalho, no caso de se tratarem de vários volumes. Observo prolongadamente o vazio dos suportes. Nesse momento, as telas são encaradas como peças tridimensionais com densidade e volume próprios, quase como se tratassem de esculturas brancas onde a pintura pode entrar e tornar-se tridimensional. Torna-se crucial a sensação de um caminho compositivo que a distribuição desses suportes me fornece. Em seguida, as linhas ortogonais criadas a partir da divisão dos suportes ou, simplesmente, o retângulo ou quadrado de uma tela convencional, fornecem-me as pistas para a primeira mancha de cor que vai preencher a superfície. Por vezes, começo por anular o branco da tela com uma cor de fundo que vai determinar as escolhas seguintes, manipulando a minha própria percepção. O branco pode ser demasiado vazio, demasiado ausente, ou talvez agressivo. Mas, como já afirmei, sei que o branco é a cor que mais utilizo e raramente prescindo da sua capacidade de cobrir uma superfície e de ocultar estrategicamente as camadas anteriores, por vezes deixando escapar e transparecer um pedaço da história dessa pintura.

Depois deste processo inicial, que é sempre reflexivo e doloroso porque não paro de pensar intensivamente numa ideia de resultado final, as cores vão surgindo como modo de compor. Há o processo absolutamente condicional e interdependente, que explicitarei na introdução deste trabalho, em relação a um momento inicial, que pode ser uma mancha de azul intersetada por quatro linhas da geometria errada e disfuncional de uma casa vermelha. É a partir de um momento inicial como esse que as cores se justificam mutuamente, se anulam ou se enfatizam, num processo de constante fazer e refazer. Entretanto, faço linhas. Utilizo fita-cola de papel amarelo para que estas não se desviem para além de uma ideia estranha de geometria, ortogonalidade e carácter reto. Digo que esta ideia é estranha porque a geometria existe, mas está sempre errada e desenhada em função de ângulos impossíveis. No entanto, é composta por centenas de linhas caídas, oblíquas, entrecruzadas e criadas quase sempre a um ritmo desenfreado (para não se perder o fio condutor de um resultado que se pretende). No final, essas linhas fazem ver uma forma primordial ou uma forma que sobrevive e se realça, em detrimento das outras manchas de cor. E esta forma é muitas vezes confundida com algo que parece existir no mundo real – habitualmente, um edifício ou um excerto de arquitetura. O que é curioso é perceber que quanto mais parto do nada e uso a cor e a linha para criar uma ideia de profundidade e uma representação ficcional, mais o público do meu trabalho me diz que aquilo que vê lhe parece algo que sabe que existe. Não raras vezes, identificam obras de arquitetura de carácter público. Mas, na verdade, a partida de um objeto ou edifício do mundo real, no meu trabalho, nunca aconteceu. Interessante é ter consciência de que o processo de trabalho que utilizo me vai levar a descobrir uma coisa que não existe, mas que, progressivamente, se torna figurativa e representativa, passando, em última instância, a existir. Sempre, a partir do nada. E interessante, ainda, é esse processo de tornar quase habitável aquilo que é absolutamente inóspito, impossível de penetrar e largado na sua própria impossibilidade.

Entre 2009 e 2011, intitulei uma série de pinturas *New strange place to live*, e uma outra de *Desired Shelters*, acentuando essa ideia de habitabilidade de um lugar ou abrigo estranho e inexistente, tendo consciência de que um hipotético e utópico apelo ao desejo de o espectador habitar as minhas pinturas surgiria através da sensualidade

da cor. Procurava falar da experiência íntima de habitar um lugar e da forma como percebemos espaços eventualmente familiares, reconhecidos, onde entram os afetos. E, igualmente, do modo como as distintas formas de perceber esses lugares são intrínsecas à nossa individualidade e intimidade. A série *Desired Shelters* surgiu como um atlas geográfico ficcional de paisagens construídas e refúgios que apelavam a essa ideia de lugar para morar. Tratando-se de uma representação coletiva de abrigos e casas que desenhavam, humanizavam e transformavam a paisagem, embora se apresentassem como imaginários e disfuncionais, a representação da casa, impossível e desestruturada, problematizava a ideia da nossa procura individual e intransponível de um lugar para morar, com condições que consideramos importantes.

É curioso refletir sobre os títulos dos meus trabalhos. Quase todos enfatizam termos, expressões e designações ligados ao imaginário da arquitetura, como a casa, o abrigo, o bairro, o lugar, a construção, a habitabilidade, a ação de entrar ou sair, o entorno. Alguns exemplos: *Please, do enter*; *Private Entrance*; *Neighborhood*; *House, or a corner of the world*; *Desired Shelter*; *Impressive constructed memory*; *Another Shelter*; *Empty house*; *Dwelling*; *New strange place to live*; *Floating memory houses*; *Intimate Place Experience*. Ou *Faça o favor de entrar*; *De uma forma muito clara*; *Onde vamos morar?*; *Inabitável*; *Bairro ocupado*; *Entorno*. Entre o inglês e o português, a decisão passa, muitas vezes, pelo modo como as palavras se conjugam e me soam, não havendo uma decisão por séries ou por fases no tempo. As palavras também transportam imaginários não necessariamente conectados com o que representam. Em nenhum dos casos o título contém uma referência à cor. Se pensar, por exemplo, num dos casos de estudo deste trabalho, o artista José Bechara, ele enfatiza a cor nos próprios títulos dos trabalhos: *Paramarelos*, *Cabeça vermelha com paramarelo*, *Cabecinha com saia vermelha*, *Pink Gelosia*. Todas as esculturas gráficas têm, no seu título, a referência à cor que as impregna: *Black Tie 8 cabeças*, *Ultramar com 9 cabeças*, *Miss Lu Silver Super-Super*, *Super Oxy com 6 cabeças*. No entanto, no seu discurso, Bechara enfatiza muito menos a importância da cor e mais a ideia de casa, a componente arquitetônica dos objetos, a presença da geometria e a expansão dos limites da pintura. À minha questão sobre a importância específica da cor no seu trabalho, José Bechara respondeu que teria de ser específico na resposta, e que não gostava de nada muito específico, mesmo no âmbito do seu trabalho. Chego à conclusão que, no meu caso, a cor está mais presente e enfatizada na obra em si, não havendo necessidade de a confirmar no título dos trabalhos. Para além disso, os meus trabalhos utilizam um conjunto alargado de cores difícil de definir. Talvez por essa mesma razão, títulos recentes enfatizam a pintura: *pintura fora de si*, por exemplo. Neste título, que escolhi para o projeto expositivo final deste trabalho de doutoramento, falo da pintura e falo da sua expansão. Mas sabemos que os títulos podem enfatizar algumas questões essenciais do trabalho ou, simplesmente, contrariá-las e desviar o espectador, apelando a uma procura mais autónoma dos sentidos da obra.

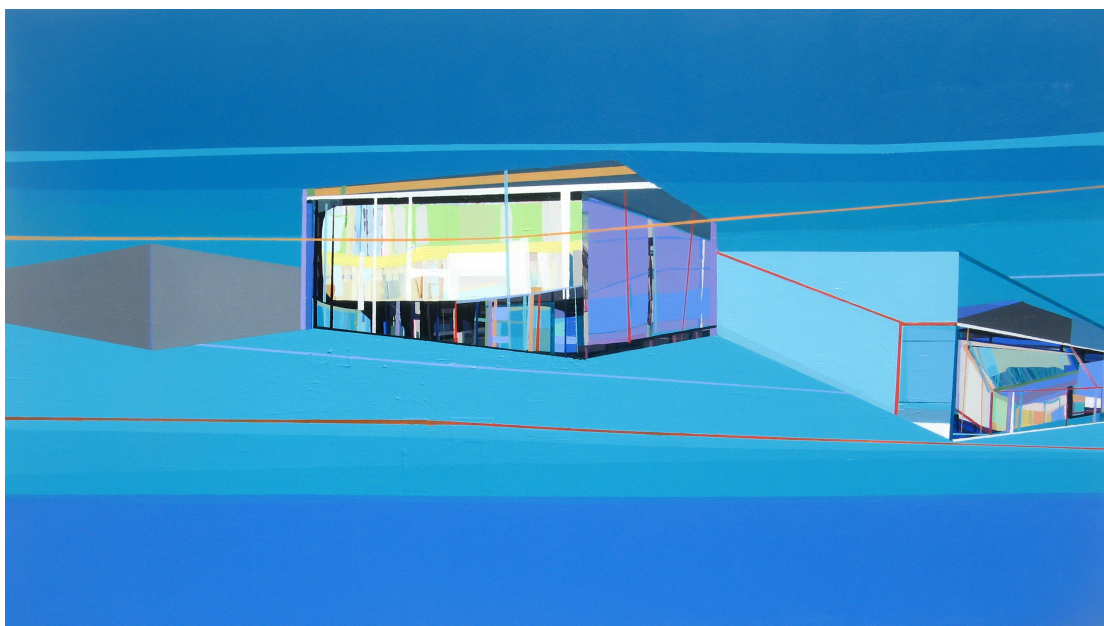


Fig. 143 – Ana Pais Oliveira. *New strange place to live #16*, 2011. Acrílico sobre tela. 130x230cm.

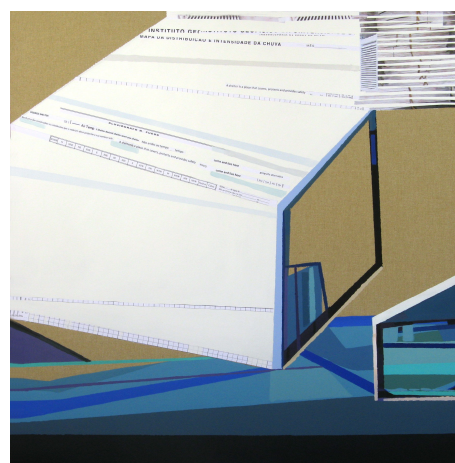
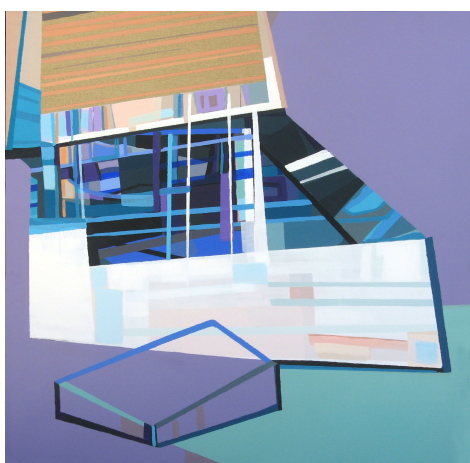


Fig. 144 – Ana Pais Oliveira. *Desired Shelter #7 e #3*, 2011. Acrílico s/ tela. 70x70cm.

A questão de a cor e a linha se tornarem no centro do processo de composição do trabalho, nas suas conversas prolongadas em direção a uma forma arquitetónica utópica e colorida, nem sempre aconteceu. Antes disso, havia apenas a cor. Quando comecei a usá-la de um modo assumidamente privilegiado, a partir do ano de 2002, centrava-me na cor em si mesma e ela era tudo o que havia na superfície da tela. Na maior parte das vezes, as pinturas eram um caos de cores que se provocavam umas às outras, apenas porque eu queria e precisava de experimentar. E essa experimentação foi essencial para uma espécie de depuração e para uma noção das cores ideais que eu usaria no dia em que as pusesse a conversar com a linha e com a representação de

uma ideia de arquitetura. Mas, quando havia apenas a cor, as manchas definiam a composição do trabalho e, se houvesse linhas, estas eram utilizadas para enfatizar uma mancha de cor, como que a contorná-la e a salientá-la das outras.

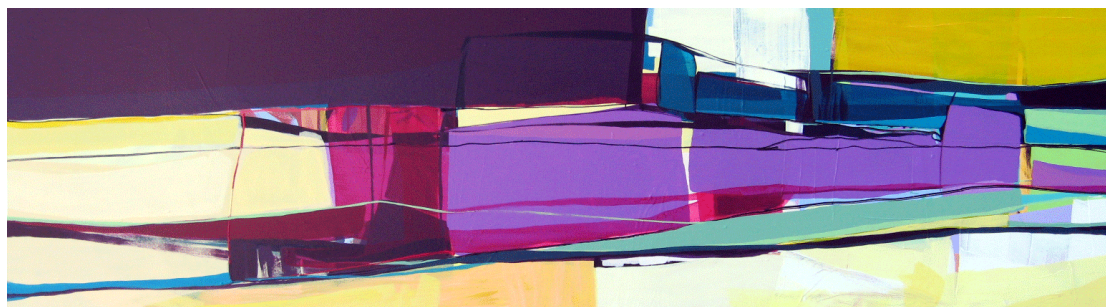


Fig. 145 – Ana Pais Oliveira. *Não-Lugar #24*, 2007. Acrílico s/ tela, 45x166cm.

Atualmente, questiono: o meu trabalho é sobre a cor ou sobre a linha? Na verdade, tenho que ser honesta: esta questão foi-me colocada por um artista que assistiu a uma conferência minha, sobre pintura e sobre o meu trabalho, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Ele não questionou. Ele afirmou: *O teu trabalho não é sobre a cor. É sobre a linha.*

Talvez, no decorrer desta investigação de doutoramento, me tenha apercebido progressivamente que o que esse colega afirmou pode ser verdade. E arrisco dizer que isto aconteceu porque, ao longo do estudo, a cor foi perdendo força, não só como elemento visual, mas também como assunto e como tema. Ela existe no meu trabalho, é fundamental na sua composição e a sua manipulação é um desafio fascinante. Mas a conclusão de que a cor foi passando a ser apropriada para a prática de muitos artistas tal como ela é, sem mais, e a ser nada mais do que ela própria, parece, no fundo, aproximar-se do que acontece no meu trabalho. Posso falar da importância da intuição e da experiência acumulada, posso ter consciência de que sei o que vai acontecer à composição de uma pintura se colocar uma cor ao lado de outra, mas não estarei, numa parte significativa do tempo de produção, preocupada com a linha?

Se remeter para os lugares antropológicos de Marc Augé, que vimos no capítulo dedicado à relação entre a arte e a arquitetura, relembramos que ele reconhecia três formas geométricas essenciais do espaço social: a linha, a interseção das linhas e o ponto de interseção. É interessante verificar esta analogia entre os lugares onde construímos relações, memórias e identidades e as formas que os poderiam representar, materializadas numa interseção de linhas, pontos de fuga e pontos de encontro. Talvez a minha necessidade de apropriação da linha e do seu potencial compositivo, para a pintura, tenha surgido, precisamente, de uma intenção de representação mais significativa dos lugares onde cruzamos as nossas vivências e relações. No fundo, é como se as pinturas que privilegiavam exclusivamente a cor estivessem conectadas com a ideia de espaço, enquanto a introdução da linha, no meu trabalho, parece implicar uma ideia de lugar. Esta ideia de lugar relacional, histórico e identitário, como definido por Augé, traz consigo a eminência da intervenção humana, da paisagem habitável e, por isso, da arquitetura. Como afirmei, no nosso quotidiano, somos conduzidos de um lugar para o outro por itinerários, eixos, caminhos, mas também por cruzamentos e encruzilhadas. É o sítio onde paramos e ficamos que

define a ideia de lugar, enquanto os espaços que continuam a ser espaços implicam a passagem, o movimento e a ausência humana. Refletindo, agora, sobre a evolução da minha pintura de um estado de organização e manipulação de campos de cor (entre 2000 e 2006) para um diálogo cuidadoso entre a cor e a linha (a partir de 2007), percebo agora que essas opções formais foram acompanhadas pela metáfora da passagem do espaço para o lugar. Os campos de cor representavam de modo mais evidente uma ideia de passagem e a própria pincelada, mais gestual, expressiva e imprevisível, implicava o movimento, a fugacidade e o imediatismo. Por outro lado, as pinturas que passaram a articular a linha com a cor, tornando-a progressivamente mais fulcral na composição do trabalho, são mais controladas e obrigam a um olhar demorado, fazendo adivinhar um lugar para ficar. Este pode traduzir-se na representação de algo que nos é familiar e desejamos tentar reconhecer, convidando-nos a permanecer mais tempo diante da pintura. A linha tem, na verdade, servido essa intenção de colocar a linguagem da arquitetura ao serviço de uma ideia de lugar para habitar e para reconhecer como nosso, enfatizando as questões sociais e relacionais da vivência humana. É, ainda, curioso lembrar que, em 2006, quando a pintura era ainda apenas cor, realizei uma exposição individual intitulada *Não-Lugares*. Mas, nessa altura, fazia uma apropriação do conceito de não-lugar de Augé para falar dos espaços onde ninguém fica ou está, percebidos exclusivamente num contexto de passagem, e nunca efetivamente experienciados. Não se tratava de não-lugares como os aeroportos ou as estações de serviço, mas de espaços transitórios com as mesmas particularidades de uma não interação humana e uma não utilização. Eu partia, nessa altura, da visão dos espaços abertos e inabitados percebidos em prolongadas viagens de carro, sempre num contexto de passagem. Deste modo, falava da ideia de espaço e a pintura fazia o mesmo. Marc Augé também falou do espaço do viajante como arquétipo do não-lugar, onde as vistas parciais e os instantes fugazes dependem da ideia de movimento, passagem e deslocação. Na altura da exposição *Não-Lugares*, escrevi:

Em nenhum destes lugares posso parar, ficar, estar ou usufruir. Não é possível morar em lugar nenhum e ninguém mora nestes espaços. Quando os vejo, em vez de olhar, poucas vezes os memorizo, nem os chego a entender. Existem para mim apenas num contexto de passagem e fugacidade, de longas viagens, pelo que rapidamente perdem a sua identidade. Fico com a sua imensidão e vazio, a incredulidade de serem tanto e tão pouco, de existirem mas não serem nada. Percebo que estes lugares, afinal, não o são. São inabitados, talvez muito pouco habitáveis. Não me contam nada que eu conheça ou experiencie. Raramente consigo recordar a sua especificidade ou individualidade.

O que acabo por trazer comigo, transportar e recompor, não existe, não se escreve nem se conta, mas apoia-se numa combinação geralmente desordenada de memorizações súbitas, inevitáveis, consequentes de um ver sem necessariamente conhecer. Invento o que não recordo.

O melhor de todo o percurso é aquilo do que me lembro sem, contudo, identificar ou reconhecer. Por vezes, não chego a ter tempo para tanto espaço.



Fig. 146 – Ana Pais Oliveira. *Não-Lugar #9*, 2006. Acrílico s/ tela, 30x40cm.

Reconheço, agora, que a partir dessa altura a linha foi, de facto, apropriada para a construção e o crescimento de uma ideia de lugar, de paisagens menos transitórias e mais conectadas com a presença e ação humana. A linha pôs-se, talvez, em pé de igualdade com a cor. Mas, ainda assim, talvez me deva consciencializar que essa importância da linha não existiria sem a articulação com a cor, ou então traria resultados absolutamente diferenciados, pelo que esta é uma não-questão. Cor e linha poderão estar, na verdade, a convergir no mesmo sentido e a trabalhar para a construção de um lugar onde a pintura e a arquitetura se encontram.

Como vimos, Roland Barthes afirmou que, se fosse pintor, pintaria apenas cores. Segundo o autor, o campo da cor liberta o pintor das leis da imitação e da analogia, bem como da natureza. Falamos, assim, de uma liberdade e de uma autonomia. Houve uma fase no meu percurso em que a cor me dava essa liberdade. Experimentar a cor na superfície de uma tela sem qualquer restrição representativa, temática, conceptual e simbólica é um ato de liberdade. A cor é o seu próprio assunto, fala de si mesma e constrói planos de sentido que se fundamentam na sua própria sensualidade. Tenho consciência de que, entretanto, perdi a minha liberdade no que diz respeito à manipulação da cor, para entrar no campo da representação. A partir do momento em que passei a incorporar a linha, e a torná-la importante, trouxe para a pintura novas questões com que lidar. No entanto, sei que o meu período de liberdade com a cor foi essencial e durou o tempo necessário. A experiência que adquiri a partir desse processo de confronto físico e descomprometido com a superfície da pintura, no que diz respeito à intimidade com a cor, parece, hoje, ser uma ferramenta fundamental para o que quero fazer na pintura. Por isso, mantenho alguma dessa liberdade da cor na medida em que as opções que faço são informadas por um período de profusa experimentação. E o prazer de trabalhar e experimentar a cor mantém-se.

David Batchelor afirmou, em entrevista a Andrea Schlieker (2013), que nunca usa perspetiva, volume ou modelação nas suas pinturas porque o seu objetivo é colocar a cor em primeiro lugar, mais do que qualquer outro elemento. O artista não faz opções que possam diminuir esse papel fundamental da cor ou tratá-la como subsidiária.

Diria que, devido a uma tendência progressivamente mais representacional na minha pintura, onde as linhas interseccionadas em diversos ângulos possíveis se tornam cada vez mais próximas da imagem de uma arquitetura que parecemos conhecer, a cor pode estar, efetivamente, a perder a sua força. No decorrer desta investigação, creio ter compreendido a obsessão pela cor num interesse crescente pela importância da

arquitetura no meu trabalho, ainda que esta seja uma falsa questão, porque ela não está lá nem existe.

Assim, e se o interesse pela cor ao nível da própria reflexão sobre o tema pode ter ficado diluído em outros interesses fundamentais, a cor ainda está presente, tem um poder compositivo incontornável e, na realidade, é para os tubos de tinta que dirijo o olhar, em primeiro lugar, quando entro no *atelier*. O impulso para *fazer* cores é imediato e há uma curiosidade em perceber que tons vou conseguir descobrir, muitas vezes tão próximos de outros já utilizados, mas com uma pequena distinção fundamental. Há uma enorme riqueza expressiva e quase de ilusão ótica em colocar um tom de azul, na superfície da tela, ao lado de um tom infimamente mais claro ou mais escuro, ou com uma ínfima dose de amarelo que o outro não tem, sendo que um torna o outro mais particular e peculiar na sua individualidade. Mediante processos semelhantes a este, tenho que reconhecer que penso através da cor e tomo decisões tentando prever o que vai acontecer entre elas, mesmo que esse resultado esteja envolvido num grau incontornável de imprevisibilidade. A decisão, na realidade, passa pela crença no sucesso de uma experiência passada e conquistada: “Decidir é deixar de duvidar ou, no limite, *acreditar que se deixou de duvidar*.” (M. Tavares, 2013: 34). Segundo Eva Heller (2012) há cento e onze tons de azul: azul aço, azul água, azul ameixa, azul cobalto, azul da Baviera, azul egípcio, azul esverdeado, azul manganês, azul miosótis, azul néon, azul noite, azul oriental, azul Paris, azul safira, azul universal, azul porcelana, azul ultramarino, entre vários outros. São apenas nomes, mas é um desafio fascinante encontrar diferentes tons para uma mesma cor, imaginando previamente a possível interação cromática entre eles e a capacidade que essa interação tem de criar luz, sombra, profundidade e manipulação espacial. Já Albers havia afirmado:

If one says “Red” (the name of a color) and there are 50 people listening, it can be expected that there will be 50 reds in their minds. And one can be sure that all these reds will be very different.³²² (Albers, 1976: 3)

Provavelmente, a razão que me leva, no final deste trabalho, a questionar a real importância da cor na minha pintura tem que ver com o estado em que me encontro: tenho a sensação, que não passa de um entrever de algo que não sei se vai acontecer, que me começo a querer esvaziar das cores. Isto não significa que possa querer transformar a pintura num monocromo ou numa conversa entre o preto e o branco, mas, num contexto continuado de opções cromáticas de grande impacto e vivacidade, a vontade de uma pausa ameaça surgir. Posso pensar se há, em mim, alguma saturação ou esgotamento em relação à cor. A verdade é que, numa parte significativa do meu percurso, essa pausa nunca existiu. E parar para pensar pode ser um modo de retomar o assunto com outra consciência.

*

Gostaria de regressar à questão dos estudos. Acontece-me com alguma frequência sentir falta deles a meio do processo da pintura. Há momentos em que aquilo que está feito parece estar num beco sem saída, sendo que, ao longo dos anos, fui adotando

³²² Se alguém diz “Vermelho” (o nome de uma cor) e estiverem 50 pessoas a ouvir, pode-se esperar que haja 50 vermelhos nas suas mentes. E pode ter-se a certeza de que todos estes vermelhos serão muito diferentes.

estratégias para resolver os impasses com alguma eficiência. Se o trabalho está a correr mal e não se resolve – para além de que sei que uma qualquer insistência, da minha parte, vai prejudicá-lo – fotografo-o e levo-o para casa, ou para fora do *atelier*, dentro da máquina digital. Passados um ou dois dias sem ir ao *atelier* e a tentar esquecer o que se passou nesse lugar de eventos extraordinários, olho para a fotografia do trabalho e não para o trabalho. Olho para a fotografia noutro sítio e noutro contexto, talvez menos ruidoso e menos obcecado. Ao *atelier* não posso voltar porque ainda tenho o olhar contaminado, os *olhos a doer*. O facto de trazer o trabalho, numa fase intermédia, para um ecrã de computador, distancia-me do trabalho e coloca-me quase no papel de um espectador que não conhece nada da história dessa pintura. Passo a ser um outro, alguém que não sabe como essa pintura começou, não sabe por que fases passou nem se há uma intenção inicial da qual, na verdade, não me consigo desprender, repetindo sempre os mesmos erros até perceber que era essa intenção que estava errada desde o início. Então, à distância de alguns quilómetros e mediante a ausência da presença física e volumétrica da pintura, consigo ver mais facilmente que, se cobrir aquela superfície de branco, por exemplo, ou se isolar um conjunto de linhas entrecruzadas mudando a cor que o envolve, todo o trabalho vai respirar depois de um longo período a conter o fôlego. O entusiasmo, depois de pequenas descobertas como estas, é grande e a ida ao *atelier* torna-se urgente.

Quando intervalos como este não são necessários, habitualmente, o trabalho cria a sua própria intenção. Ele pensa em si próprio à medida que se vai fazendo e que vai passando a existir, a ser coisa e a ser pintura. O trabalho pensa-se à medida que aparece na superfície, à medida que se torna numa coisa física, existente, perceptível. A pintura tem consciência de si mesma e do lugar para onde quer ir. E este pensamento renova-se constantemente e melhora-se com o aproveitamento da informação adquirida e acumulada, da experiência que se conquista através de uma regra: pintar, sempre, e não obedecer a exceções ou desvios de um trabalho que tem de ser diário.

Em todo este processo, é curioso perceber que raramente existe um resultado esperado para as minhas pinturas, uma composição previamente pensada e delineada. Existe, claro, um ponto de partida, que pode ser uma forma, uma mancha de cor ou algo com força suficiente para desencadear um processo de composição e experimentação em torno de si mesmo. O que acontece é isso mesmo: uma forma, uma conjugação de cores ou outro modo de registo inicial numa tela branca resultam num ponto de partida para o desenvolvimento de todo o processo de construção da obra, que será dependente desse momento inicial. Raramente essa forma inicial é posteriormente anulada da composição, por não servir um propósito. Todas as outras formas, cores e linhas terão de ser escolhidas para se relacionarem de modo equilibrado com esse primeiro registo na tela, o que acontece num processo de experimentação: essencialmente, de experimentação de cores e adição de linhas.

Em casos excepcionais, ou talvez mais vezes do que as que acredito acontecerem, essa forma inicial impede que o trabalho evolua num bom sentido e deixa-me num impasse, uma vez que fico agarrada a ela e a tentar resolver as coisas à volta dela. Essas situações resolvem-se, habitualmente, com a coragem de cobrir tudo de branco e reiniciar a pintura.

Penso, apesar de já ter afirmado que me dou bem com os trabalhos *limpos*, de cores planas e com pouca história de sobreposição de camadas, que costumam ser os trabalhos que não dão certo, que não funcionam, que correm mal e que são rejeitados e postos de lado que, mais tarde, acabam por fornecer os resultados mais

interessantes, mais inesperados e que trazem algo de novo. Parece haver, nesses trabalhos, informação e uma história que os tornam diferentes daqueles que fluem e que não atravessam impasses de difícil resolução. Essa história pode ser visível através da textura, de determinados momentos em que uma transparência deixa adivinhar outros momentos do trabalho que foram, intencionalmente, anulados, mas não desapareceram.

Lost Neighborhood, uma pintura terminada em 2014, é um bom exemplo. Trata-se de um trabalho com quatro anos de produção: passaram-se quatro anos desde a primeira à última pincelada. O tempo que passa quando o trabalho não está resolvido e fica virado contra uma parede deve contar como horas de produção. Nunca me esqueço de que o trabalho está ali e a sua composição e os seus problemas habitam a minha mente, estando constantemente a tentar resolver o problema ou os problemas que se colocam. Penso no trabalho muitas vezes, mas tento não o ver, uma vez que fiquei saturada dele e sei que dificilmente o resolvo sem um maior distanciamento. Muito de vez em quando vou espreitá-lo e tento ver se ele me diz algo de novo. Durante esses quatro anos, *Lost Neighborhood* esteve perdido e foi um trabalho mal resolvido. Cheguei a decidir que estava terminado, mas, como não arrisquei fazê-lo sair do *atelier*, percebi rapidamente que me contradizia em absoluto nessa decisão de o ter terminado, que me contrariava a mim própria.

Um dia, passados quatro anos de o ter começado, peguei nele, virei-o ao contrário (passou de formato horizontal para formato vertical, um formato que utilizo com muito menos frequência) e o trabalho deu-me, de imediato, novas pistas que nunca havia recebido antes. Num único gesto, a composição passou a fazer sentido, mediante a previsão clara do que seria preciso acrescentar ou modificar. Cobri todo o fundo de branco, deixando apenas duas formas cúbicas com camadas de experimentações com linhas, cores, transparências e colagens - a textura a ficar cada vez mais evidente e definidora do trabalho. O fundo, branco, passou agora a ser informação visual rica, mas escondida, proveniente dessas camadas subliminares. E depois de envolver as formas cúbicas com um manto de cor de laranja dominante, o caminho para a resolução do trabalho tornou-se fácil de percorrer. Penso, agora, que a pintura funciona. Espero, daqui a uns anos, não o contradizer.

Na primeira vez que expus este trabalho, em Zurique (2014), tive uma curiosa e surpreendente conversa de quinze minutos sobre a obra. A pessoa com quem conversei não percebia porque é que o trabalho funcionava tão bem nem porque é que a composição fazia tanto sentido. Insistia que aquela imagem tinha que vir do mundo real, tinha que ter surgido a partir de algo que existe e que, por si, funciona (porque existe?). Havia, de facto, uma incompreensão da parte dela quando lhe expliquei que eu construía a imagem através de um processo de tentativa e erro, de experimentação continuada, e que o resultado final do trabalho nunca é claro numa fase inicial. Ela insistiu que não percebia como é que eu teria chegado a uma composição que, para ela, era clara e equilibrada, próxima da sua ideia de harmonia e de construções utilizáveis, reais. Para ela, *Lost Neighborhood* existia no mundo real e a pintura era, na verdade, *realista*. Conhecendo a história do trabalho, este falhanço do mesmo em comunicar o que, na verdade, é, torna-se numa das questões mais interessantes mediante a minha relação com a obra e com o observador. Torna-se indeterminável o resultado, bem como o impacto desse resultado.

Na altura, respondi a esta observadora que o trabalho poderia funcionar muito bem porque, durante muito tempo, não havia funcionado. Expliquei que estava tão cansada do trabalho que o virei contra a parede. Um dia, virei-o para mim e olhei, com olhos

de ver. Uma composição com orientação vertical é muito rara no meu trabalho. Privilegio a vertente paisagista, a linha do horizonte, ou a ausência dela num lugar ou espaço infinito. Como o trabalho passou a ter uma orientação vertical, as casas ou formas contentoras perderam a gravidade, ficaram a flutuar no espaço aberto, num espaço sem linha do horizonte, aparentemente em queda. A pintura transformou-se, num momento, num bairro perdido, destruído, que perdeu as suas partes e as suas coisas. Surgiu, assim, uma casa a segurar a outra por um ponto, como às vezes nos seguramos uns aos outros por um fio, até cair, ou a evitar cair. Um bairro perdido e destruído que é, ao mesmo tempo, bonito e onde aquela observadora disse que, efetivamente, queria entrar. E, aí, nessa questão específica, é certo que a pintura funcionou e comunicou os seus sentidos e propósitos.

Não tenho, por isso, qualquer pudor em destruir uma pintura que, um dia, dei como terminada. Se não a quero assim, nem a quero mostrar assim, reação que pode surgir passado algum tempo sem olhar para ela, o mais certo é que a modifique. Mas esta transformação e adulteração de algo que tinha um carácter finito dão-me mais prazer do que quando tenho uma tela branca diante de mim. E, habitualmente, despoleta resultados que se distinguem do habitual de um modo que me surpreende a mim própria. Naturalmente, gosto de ser surpreendida pela própria pintura. Penso que esse maior prazer em intervir numa pintura que falhou e errou acontece porque há sempre particularidades e detalhes do erro que se tornam absolutamente ricos como matéria de trabalho ou ponto de partida. No entanto, tal como afirmou Pedro Calapez na entrevista que me concedeu, quando ele muda uma pintura que já tinha dado como terminada, pode torná-la válida, mas a verdade é que a anterior também o era. Isso, na verdade, é algo que nunca posso confirmar com convicção. Não consigo comparar o antes e o depois, apenas ter consciência de que o processo de pintar, que me leva de um ponto ao outro, é também experiência, aprendizagem e resultado, independentemente da *aparência* final da pintura. A própria pintura ensina-me a fazer e a compreender porque é que há coisas que não resultam, outras que resultam sem eu saber, e outras que me dizem que vale a pena não interferir mais.



Fig. 147 – Ana Pais Oliveira. *Lost Neighborhood*, 2014. Acrílico s/ tela, 80x60cm.

Nadir Afonso, por exemplo, também não tinha qualquer pudor em retocar ou alterar quadros que já havia dado como acabados, que estavam expostos ou mesmo impressos em livros. Isto porque a sensibilidade do artista evolui, ou a hipersensibilidade, como ele denominava. Facilmente ele entendia que precisava de colocar um ponto branco ou um traço negro numa zona do quadro que já estava pendurado numa parede, dado como terminado. Não conseguia deixar de fazer e pensar a pintura e se sentia que algo estava errado numa das suas pinturas, podia ficar obcecado com ela, não a abandonando até descobrir, através da intuição regida por leis da matemática, o problema.

Susana Rocha (2014) debruça-se também sobre o modo como Philip Guston releva a importância do fracasso no seu processo criativo, citando o artista: “A destruição de pinturas é muito interessante para mim e quase crucial. Por vezes, descubro que o que destruí há cinco anos atrás pintaria agora.”³²³

Esta ideia de destruição da pintura é tão importante como a da sua criação. A pintura coleciona camadas, temporalidade e contacto físico, e com esse processo condicional e irrepetível surgem conceitos como os de acaso, fracasso, aleatoriedade, intuição e erro associados à experimentação.

4. Projetos e exposições

Não basta, pois, a manifestação de algo,
é necessário ainda um observador que o registe.³²⁴

Antes de avançar para a apresentação e descrição do projeto expositivo final, importa fazer uma breve reflexão sobre os resultados dos projetos e exposições que desenvolvi ao longo do período em que decorreu este trabalho de doutoramento, entre outubro de 2010 e outubro de 2015. Esses projetos mantiveram-se naturalmente conectados com os propósitos da investigação que, de modo simultâneo e interdependente, estava a ser desenvolvida. O processo foi de tal modo simbiótico que, neste momento, não consigo dissociar os trabalhos que concluí e expus durante este período, em diversos contextos, do âmbito e particularidades deste estudo, sendo que prática e teoria se informaram mutuamente, de modo continuado. Assumi, assim, o papel de *pintora-investigadora*, designação que não deixa de ser redundante mas que enfatiza o ato de investigar, procurar, estudar, sistematizar, pensar, organizar metodologicamente, escrever e, em simultâneo, experimentar e fazer. Nem todos estes verbos, eventualmente, ganham tanto protagonismo ou têm a mesma força na prática de todos os artistas. O papel de *artista-investigador*, na verdade, apresenta duas palavras com duas funções distintas. Sabemos que são funções complementares, mas a sua junção numa única designação adensa a responsabilidade de pensar (continuada

³²³ Philip Guston – *Philip Guston in the studio*, 2003. In Rocha, Susana (2014) *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*.

³²⁴ M. TAVARES, Gonçalo (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide, Editorial Caminho.

e demoradamente) sobre a prática artística, todos os dias. A responsabilidade reside, talvez, numa necessidade de quase pensar melhor o trabalho para melhor o traduzir em palavras e o tornar o mais claro possível, o que acarreta sempre dificuldades, impasses e hesitações. A resolução destes problemas, em última instância, traduz-se necessariamente nos resultados da própria prática artística.

Assim, a experimentação e especulação artística que resultou desse papel de *pintora-investigadora* levaram o trabalho para lugares novos e de uma maior consciência de si mesmos. O processo atribuiu ao trabalho de pintura uma maior coragem para sair de si mesmo e ponderar entrar por campos desconhecidos. Para facilitar esta entrada, o desconhecido deveria passar a ser, pelo menos, algo fácil de suspeitar ou prever, daí a importância de uma interseção, em constante renovação, das ações de ler, questionar, escrever, tentar e fazer.

Durante o período do doutoramento realizei seis exposições individuais. A produção foi intensa, a experimentação continuada, e essas exposições surgiram como momentos chave para ver e perceber o comportamento dos novos trabalhos num contexto expositivo e, mais especificamente, num determinado lugar ou espaço arquitetónico. Mediante uma produção mais intensiva em que procurava novas possibilidades para a pintura, tornou-se importante expor o trabalho como momento fulcral para o situar, avaliar os seus resultados e, naturalmente, obter uma reação do público, também importante para o desenvolvimento do trabalho. Expus, na verdade, mais vezes do que o habitual, num período de tempo aparentemente limitado para essa frequência. Mas os resultados de um confronto direto com as peças, num contexto de igual confronto ou diálogo entre elas, foram importados para o âmbito teórico-prático da investigação, ajudando-o a adensar-se e aprofundar-se.

As duas primeiras exposições deste período, *Desired Shelters* (Galeria do Teatro Cine de Pombal, 2012) e *Dwellings* (Galeria Símbolo, Porto, 2012), foram exposições de pintura onde esta explorou diferentes formatos e uma presença cada vez mais evidente das representações arquitetónicas, aliadas às relações cromáticas, no espaço pictórico. Os títulos de ambas as exposições remeteram para a ideia de casa, abrigo, habitação e moradia, para um desejo de encontrar o lugar ideal para morar, numa constante procura do nosso canto do mundo. Apresentaram, assim, uma espécie de atlas ficcional desses abrigos, uma cartografia dos lugares possíveis para uma ocupação imaginária.



Fig. 148 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Dwellings*, julho de 2012. Galeria Símbolo, Porto.

No mesmo ano, na exposição *Espaço Habitado*, no Fórum de Arte e Cultura de Espinho, apresentei pela primeira vez as peças da Série *Neighborhood e Houses, several corners of the world* (figuras 132 a 135 e 149), dando os primeiros sinais de a pintura querer sair de si própria. O desenho, transformado em linha de cor no espaço da galeria pela repetição dos seus fundos de cores vivas e diferenciadas, foi também mostrado pela primeira vez nesta exposição. Percebi, nessa altura, que poderia continuar e explorar esses caminhos, sendo que estes precisavam notavelmente de um amadurecimento das ideias e propósitos que os definiam.



Fig. 149 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Espaço Habitado*, outubro de 2012. Fórum de Arte e Cultura de Espinho.

Entre 2014 e 2015 fiz três exposições individuais que penso serem representativas de um estado avançado desta investigação e que se revelaram excelentes oportunidades para testar esses resultados e o impacto conjunto e entrosado das pinturas e objetos apresentados. Em *Sedução em erro*, na Galeria S. Mamede (2014), falei da pintura como capaz de seduzir o espectador enquanto o induz em erro, de diversos modos e

contando histórias voláteis de impressão, representação e ilusão. Deste modo, procurei acentuar duas características do meu trabalho que, embora estivessem presentes desde que a cor é central, só neste momento foram evidenciadas: a capacidade ativa que a pintura tem de seduzir e o aproveitamento de um processo de tentativa e erro para a criação, sendo o elemento aglutinador das duas questões a cor como sujeito e como experiência. Falei do facto de várias soluções erradas serem o caminho perfeito para uma que surge, fica e confere significado e imprescindibilidade às anteriores. E falei da beleza e da minha vontade de partilhar o prazer experimentalista e formalista da pintura.

Foi também nesta exposição que mostrei as primeiras pinturas compostas por várias telas de diferentes larguras e espessuras, combinadas segundo uma ação de transportar um bairro habitacional ou um excerto de uma paisagem urbana para a parede da galeria.



Fig. 150 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Sedução em Erro*, abril de 2014. Galeria S. Mamede, Lisboa.

No verão de 2014 apresentei uma exposição individual na galeria Art Forum Ute Barth, em Zurique, depois de ter vencido o Kunstpreis Young Art Award, organizado pela mesma galeria. Este prémio tinha, no ano de 2014, o tema *Colours*. Na verdade, tive conhecimento do prémio através de uma *newsletter* do Study Group on Environmental Colour Design, do qual passei a fazer parte depois de ter participado com um *oral paper* na AIC Colour 2013 – 12th International AIC Colour Congress, em Newcastle Upon Tyne, Inglaterra, a 11 de julho de 2013. Serve esta associação para confirmar o carácter intrínseco da prática com a teoria, ao longo deste processo, e como ambas se incentivam mutuamente, muitas vezes de modo surpreendente e inesperado.

Nessa exposição, apresentei trabalhos de formato mais pequeno do que o habitual, dadas as especificidades da galeria, incluindo vários desenhos e peças tridimensionais (mostradas na parede). A galeria, constituída por três salas relativamente pequenas,

permitiu-me procurar criar um ambiente intimista e específico em cada uma delas, entre os desenhos, as pinturas de pequeno formato e as peças de madeira.

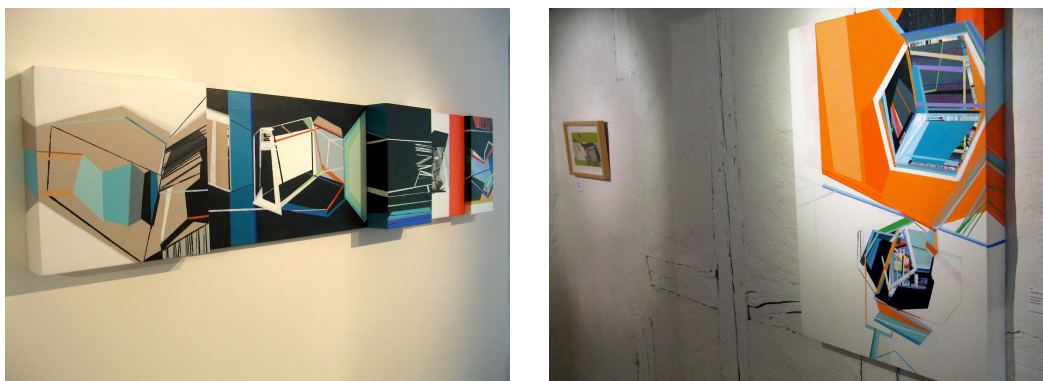


Fig. 151 – Ana Pais Oliveira. Vistas da exposição na Galeria Art Forum Ute Barth, Zurique, agosto de 2014.

A última exposição individual surgiu num momento em que, no âmbito desta investigação, estava absorvida na escrita. Por essa razão, não realizei um conjunto de trabalhos inéditos para a exposição mas procurei articular algumas pinturas já realizadas com algumas outras obras novas. Estas foram criadas já com o intuito de responder, de algum modo, à minha vontade de ver a pintura fora de si. Assim, em *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, apresentada no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, em abril de 2015, expus a minha primeira pintura verdadeiramente *fora de si* e dos seus modos convencionais de se mostrar, tendo transportado um *objeto-pintura* tridimensional para o chão do museu. Este exercício surgiu como um ato isolado e, na verdade, a obra *Small Tower groing nowhere* (figura 140) apresentou-se de modo solitário e a criar expetativas em relação a possíveis e desejáveis diálogos futuros. Estes estão na eminência de serem explorados mais aprofundadamente e, neste momento, há expetativa e há entusiasmo. Há, acima de tudo, a consciência de que a solução que encontrei para transportar a pintura para o espaço real está incompleta e a necessitar de abordagens e cruzamentos mais profundos. A peça tridimensional que transporte para o espaço da arquitetura surge, por exemplo, como o prolongamento de uma peça da série *Onde vamos morar?* (figura 136), acrescentando-lhe um suporte escultórico e a possibilidade de contornarmos a obra fisicamente, espreitando e levando o nosso corpo para diferentes ângulos de perceção. A experiência surgiu, talvez, como o desejo de uma confirmação: a de que a pintura sobrevive nesse formato, com essa escala e com esses materiais. Mas a solução encontrada é precária e volátil, fazendo prever a insistência em novas soluções. Estas podem passar por diferentes materiais (ferro, alumínio anodizado com várias cores, por exemplo) ou outras escalas (a escala de uma maquete em contraposição com a escala de uma casa).



Fig. 152 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril 2015.

É importante realçar que nenhuma das seis exposições que agora apresentei foram pensadas especificamente para o lugar onde as mostrei. Evidentemente, houve um conhecimento prévio do espaço e um cuidado em escolher ou realizar os trabalhos com as dimensões adequadas ao mesmo. Para além disso, depois de selecionar os trabalhos de acordo com as características do lugar, há sempre um processo demorado, *in situ*, de articulação das peças nesse contexto expositivo. O local dá sempre pistas novas para outras possíveis conexões. Mas isso é diferente de realizar toda uma exposição completamente conectada com as especificidades do lugar, o que pretendo que aconteça com a exposição final deste projeto de investigação. Essa opção faz cada vez mais sentido, dada a crescente relação de proximidade entre a pintura e a arquitetura, pelo que se tratará de uma exposição difícil de transportar para um outro espaço – as medidas e características da sala, por exemplo, orientarão a escala dos objetos. Isto, particularmente, ao nível de algumas pinturas que serão dependentes do suporte da própria arquitetura e que procurarão refletir as condições simbólicas e formais da estruturação do espaço.

Para terminar esta passagem por eventos cruciais no decorrer desta investigação, seleciono uma das conferências nas quais participei com o tema desta investigação, para avançar uma reflexão sobre o seu impacto num contexto multidisciplinar. Apresentei, a 11 de julho de 2013, a comunicação *Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations*, na AIC Colour 2013 – 12th International Aic Colour Congress, Newcastle Upon Tyne, Inglaterra.

A conferência internacional da AIC – *Association Internationale de la Couleur*, uma federação de associações da cor de todo o mundo, é realizada de quatro em quatro anos e é a única que enfatiza o carácter transversal da cor, promovendo e interligando as suas diversas vertentes e reunindo investigadores de distintas áreas científicas e de várias nacionalidades. É um congresso que encoraja a investigação em todos os aspetos ligados à cor, disseminando o conhecimento dela consequente e

intercambiando experiências e áreas de especialização. Neste sentido, é o lugar perfeito para discutir a cor e verificar a ausência de consensos em relação àquilo que ela é, absorvendo experiências individuais conectadas com diferentes especificidades desse elemento tão volátil quanto fascinante.

Em 2013, o congresso realizou-se em Newcastle Upon Tyne e durou cinco dias, com diversas apresentações, simpósios especiais e *keynote speakers*. Participaram na conferência 538 participantes de 48 países. As comunicações foram divididas por áreas temáticas e cada participante escolheu a sala onde iria assistir às apresentações, uma vez que várias decorreram em simultâneo. As sessões foram divididas segundo áreas temáticas tão distintas como: *Interdisciplinary Colour*, *Colour and Food*, *Colour and Wellbeing*, *Colour Aesthetics*, *Colour Ergonomics*, *Colour Technology*, *Architectural Colour*, *Colour Imaging*, *The Colour of Culture*, *Fashion*, *Product Design and Branding*, *Colorimetry*, *Colour Difference*, *Colour Printing*, *Colour Vision*, *Interior Design and Lighting*, *Colour Education*, *Colour Naming* e *Colour and Music*. Nesse contexto multidisciplinar, descobri que algumas aproximações à cor são muito mais objetivas e rigorosas do que imaginava ser possível, entre gráficos e tabelas de resultados precisos, pelo que me consciencializei de que, naquele contexto, a minha apresentação sobre *a cor como experiência* iria diferenciar-se da maioria das outras.

A minha apresentação foi inserida na sessão temática *Interdisciplinary Colour*, pelo que, à partida, destacou-se o carácter interdisciplinar que a cor assume no meu trabalho. Fiz uma apresentação onde destaquei a prática artística e a sua importância numa investigação em arte, demonstrando como me organizo metodologicamente e quais os objetivos e resultados deste estudo. Mostrei imagens da minha prática artística e fiz um cruzamento com o trabalho de artistas que reúnem, no conjunto da sua obra, uma ou várias preocupações coincidentes com as da minha investigação. Notei, então, que houve uma grande curiosidade sobre as particularidades de uma investigação em arte, raramente apresentada naquele contexto multidisciplinar. Pode ser interessante, a este propósito, começar por analisar as revisões do meu *paper*:

PAPER: 136

TITLE: Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations.

AUTHORS: Ana Pais Oliveira

----- REVIEW 1 -----

Intellectually and visual interesting work.³²⁵

----- REVIEW 2 -----

Coming from scientific background, I do not feel confident enough to evaluate the quality of this work. However, I did enjoy the artworks.³²⁶

----- REVIEW 3 -----

This paper should be accepted for oral or poster presentation. The images are striking

³²⁵ Trabalho intelectual e visualmente interessante.

³²⁶ Vindo de um contexto científico, não me sinto suficientemente confiante para avaliar a qualidade deste trabalho. No entanto, gostei das obras de arte.

and can speak for themselves. This would make the paper well suited to poster presentation. However, if the process is to be clearly understood it might mean that oral presentation would be necessary. The process used in the generation of the images looks to be very interesting but it is not easy to understand from the abstract. The author would need to simplify and clarify the text bearing in mind that the paper needs to be understandable for people who are not familiar with the kind of language used in connection with the visual arts.³²⁷

O cruzamento das três avaliações fez-me refletir sobre vários aspetos da minha investigação, nomeadamente, o facto de, ao contrário do que possa ser conhecido empiricamente, a cor ser tratada, comumente, num âmbito científico, rigoroso e verificável. É curioso pensar como a cor, enquanto elemento visual tão significativo nas artes visuais, quando apresentada na sua vertente artística num contexto multidisciplinar, foi vista com alguma surpresa, estranheza e curiosidade. Como é que podemos conceber uma conferência mundial sobre a cor sem abarcar a sua importância nas artes visuais? Não assisti a uma única conferência dada por artistas visuais, nesta edição da AIC. Pode ter-me escapado, dado o número extenso de apresentações, mas não foi certamente a abordagem mais partilhada. Porquê? Porque é que eu me senti um caso particular e quase único numa conferência mundial sobre a cor? Talvez, simplesmente, porque o contexto académico generalizado é menos permeável a análises tão subjetivas e visuais como a minha. No entanto, foi excelente verificar o real interesse e curiosidade pela metodologia da investigação em arte e pelas estratégias que os artistas utilizam para produzirem o chamado *conhecimento* através do objeto artístico. O meu artigo foi selecionado para apresentação oral, aparentemente, por duas razões essenciais: o facto de o trabalho ser visualmente interessante e bonito (*However, I did enjoy the artworks*) e o facto de haver curiosidade sobre o processo de realização dessas imagens, apesar de, como denotado, as imagens falarem por si mesmas. Fui, portanto, falar de imagens que falam por si mesmas e concluí que a atitude e reação da assistência foi extremamente diferente da assumida mediante uma apresentação de uma outra área científica ou, por exemplo, da própria arquitetura. Tendo a minha apresentação sido realizada no penúltimo dia do congresso, eu passei os dias anteriores a assistir a uma maioria de apresentações de enorme objetividade, com resultados bem definidos que surgiam sempre nas últimas imagens da apresentação. Os investigadores descobriam sempre algo e apresentavam os resultados com entusiasmo. Uma parte significativa das apresentações mostrava gráficos, tabelas, estatísticas e fórmulas. A atitude da audiência perante estas apresentações parecia-me ser de uma enorme vontade de absorção dos resultados obtidos pelos colegas, de tal modo que muitos participantes passavam a apresentação dos colegas a fotografá-la, para não perder nada da informação disponibilizada. Comigo, e como seria expectável, foi diferente. Depois de pensar muito em que contributo poderia dar naquele contexto, fui fazendo ajustes à minha apresentação para, no meu dia, assumir que aquilo que ia mostrar era, efetivamente, de uma realidade diferente. Reparei, então, que os participantes pousaram as máquinas fotográficas e ficaram, apenas, a ver as imagens. Sendo uma apresentação de um

³²⁷ Este *paper* deve ser aceite para apresentação oral ou poster. As imagens são impressionantes e podem falar por si. Isto tornaria o *paper* adequado para a apresentação de um poster. No entanto, se o processo é para ser claramente entendido, isto pode significar que a apresentação oral seria necessária. O processo utilizado na geração das imagens parece ser muito interessante, mas não é fácil entendê-lo a partir do resumo. O autor deveria simplificar e clarificar o texto tendo em conta que o *paper* tem de ser compreensível para pessoas que não estejam familiarizadas com o tipo de linguagem utilizada em conexão com as artes visuais.

trabalho autoral, surgiu uma natural curiosidade sobre o meu trabalho artístico e uma tentativa de entender como é que eu articulava a prática artística com os propósitos de uma investigação de doutoramento. Mais do que qualquer aproximação mais rigorosa ou teórica que eu pudesse cruzar com a minha prática artística, a honestidade da apresentação, focando o que o trabalho é, as particularidades do fazer e o papel da cor nesse processo, teve um impacto positivo.

5. *Pintura fora de si*

Colour, to continue, had to occur in space.³²⁸

Na expectativa de um resultado desta investigação integrado e materializado num projeto expositivo final, posso começar por confirmar que a cor, como preocupação central, tem a capacidade de atribuir uma dimensão pictórica aos objetos, por muito que eu procure expandir o campo da pintura ou dissociá-lo dos suportes mais convencionais. Já a dimensão arquitetónica dos objetos pode residir não só na sua vertente tridimensional, contornável, penetrável ou experimentável, mas também nas ideias de cidade, casa, bairro, paisagem ou lugar para habitar. Em todas as situações, interessa-me manter um foco nas ideias de espaço, escala, dimensões, matéria, construção e dinâmica, bem como nas dicotomias interior/exterior, público/privado, habitável/inabitável, ordem/caos, entrar/sair. Aliás, a questão da escala poderá ser fulcral nesta exploração do objeto tridimensional, que é sobretudo um objeto pictórico. Posso realizar um objeto pequeno que, em exposição, dialoga com uma pintura de grande formato. Ou uma pintura pequena e um objeto de maior escala. A pintura pode assumir o corpo de uma maquete de arquitetura e a arquitetura pode existir dentro de uma tela de pintura. Podem existir objetos na parede, como pinturas tridimensionais, ou estes serem transportados para o espaço do museu, para o chão – ou ainda as duas soluções em diálogo. Posso e devo explorar diferentes materiais para encontrar essas soluções. Os objetos poderão ser híbridos e não serem, na sua totalidade, nem pintura, nem arquitetura, nem escultura, ou, no fundo, serem tudo isso em simultâneo. Podem ser objetos penetráveis e contornáveis, ou não. Podem simular a usabilidade da arquitetura através da criação de peças de grande escala ou confirmar a presença da arquitetura através da pintura mural, que a enfatiza e a transforma. Uma maquete pode ser o objeto final e não fazer sentido ser reproduzida em escala maior. E essa maquete pode ter uma componente artística e pictórica que interessa mostrar em contexto expositivo. Posso criar maquetes impossíveis de tornar reais, mas com as características e materiais tradicionais das maquetes ou módulos de arquitetura. A interação do bidimensional com o tridimensional deve, em todo o caso, existir e pode adotar-se a solução de, por exemplo, entrar num espaço expositivo e ver um plano único, que, à medida que se caminha, vai revelando as suas dimensões reais e possibilidades de exploração. A ortogonalidade que existe na pintura pode e deve ser transposta para estes objetos, mas pode também surgir sob a forma de linhas mais ou

³²⁸ Donald Judd, in Batchelor, David (2000). *Cromophobia*. London: Reaktion Books Ltd., p. 106.

A cor, para continuar, tinha que ocorrer no espaço.

menos disfuncionais, oblíquas, impossíveis, que desenhavam uma ideia de casa, abrigo ou contentor, mas que ao mesmo tempo perturbam esses conceitos e desestruturam a identidade dos objetos. A cor, em todos os casos, amarrará os objetos e enfatizará a sua relação de intimidade, proximidade ou contraste.

Com este último parágrafo, acabo de lançar os pressupostos para o projeto expositivo final que corporiza os resultados desta investigação, tornando-os não só legíveis e reconhecíveis, como palpáveis e experimentáveis. Há diversas possibilidades que não serão apresentadas, aqui, em toda a sua objetividade e concretização, uma vez que algumas peças vão descobrir-se através do ato de fazer. Mas existe, naturalmente, uma ideia para um conjunto, onde se pretende que esse diálogo entre a *pintura-pintura*, os *objetos-pintura* com dimensão arquitetónica e a arquitetura do espaço se intensifique através do modo de expor os trabalhos e das opções cromáticas que apresentam.

Este projeto expositivo final intitula-se *Pintura fora de si*. O título, que já nomeou a minha exposição individual de abril de 2015, no Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, em Amarante, e um tópico deste texto-investigação, tornou-se uma expressão definidora deste trabalho de investigação e indispensável, também, para esta exposição. Remete para a forte presença e para a importância incontornável da pintura, mas também para o seu constante estado de ansiedade e autorreflexão, que faz com que ela se procure enquadrar e situar, a si mesma e de modo continuado, ameaçando fugir do seu campo. Esta ameaça coloca-me a mim, igualmente, num estado de constante alerta, não sabendo exatamente quando vai ocorrer uma rutura mais significativa. Aqui, nesta exposição que pretendo apresentar, essa rutura iminente poderá mostrar alguns sinais, no sentido do risco e da aceitação do desafio e de soluções novas. Há, na verdade, determinadas possibilidades que, no final desta viagem, interessam explorar, fortalecidas pelo contexto teórico-prático deste trabalho.

A exposição-projeto *Pintura fora de si* deverá ser apresentada no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto no mês coincidente com o da defesa da presente tese. Trata-se, assim, de uma exposição pensada para um espaço específico, tal como se justifica mediante as características do trabalho que pretendo, agora, apresentar. Nesta medida, o contexto será fundamental para a construção do projeto expositivo e pretendo que o lugar seja definidor das especificidades de alguns trabalhos.

A exposição, sendo desenhada para um espaço específico e incluindo objetos e pinturas murais que foram instalados e realizados no próprio espaço, coadunados com as suas características, foi montada apenas no mês da defesa desta tese. Desde o início deste trabalho, pareceu-me incontornável apresentar os resultados do mesmo através dos resultados da própria prática artística. O objetivo é, assim, que se veja a exposição imediatamente antes da efetiva defesa da tese, para que haja referências visuais aproximadas e físicas daquilo que a pintura pretende ser. Será, penso, muito mais fácil falar sobre a pintura tendo uma memória recente de como ela, efetivamente, é, e de como se comporta no espaço expositivo. Deste modo, o registo fotográfico da exposição foi feito após a defesa da tese, sendo que, nesta versão definitiva da tese, estão já incluídas as imagens da exposição, num subcapítulo próprio. Apesar desta inclusão, os elementos do júri tiveram a oportunidade de ver a exposição ao vivo, pelo que este subcapítulo serve, primordialmente, para memória futura e para complementar visualmente o corpo escrito da tese.

Deste modo, o que pretendo, agora, escrever, é uma ideia de projeto o mais aproximada quanto possível daquilo que ele vai ser, mas deixando o benefício da dúvida inerente a questões processuais e às especificidades do fazer: pretendo obter determinado resultado, mas este é volátil e naturalmente dependente de algumas questões abordadas ao longo deste texto, como a experimentação, a ambiguidade da cor, o papel do acaso e do fracasso, a sua beleza e sedução, bem como o efeito da surpresa. O trabalho pode, sempre, surpreender-me e tenho como objetivo permitir que, até lá, ele o faça.

O espaço do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto é amplo mas, em simultâneo, com recantos e especificidades menos comuns noutros espaços expositivos. Há, por exemplo, uma forma cúbica no meio da sala, suficientemente grande para expor todo o tipo de trabalhos, mas passível de ser olhada como um elemento ou objeto arquitetónico com o potencial de ser uma peça em si mesma, um suporte para a pintura no qual posso intervir enquanto matéria-prima. Na verdade, um cubo de grande escala no centro da sala é, para mim, um ponto de partida aliciante para alguns tipos de intervenções pictóricas que pretendem enfatizar a arquitetura. Posso interferir nele dando a sensação de ter sido eu a implantar aquela forma cúbica no espaço expositivo. Para além disso, há uma zona do museu que, claramente, tem mais luz natural, enquanto outra está escurecida e na sombra. Esta questão, evidentemente, despoleta decisões importantes em relação à distribuição dos trabalhos no museu. Por exemplo, as duas pinturas de grande formato que pretendo apresentar serão confinadas à zona mais iluminada, onde existem duas paredes de cerca de onze metros onde a pintura poderá *respirar*. Segue-se uma planta do museu:

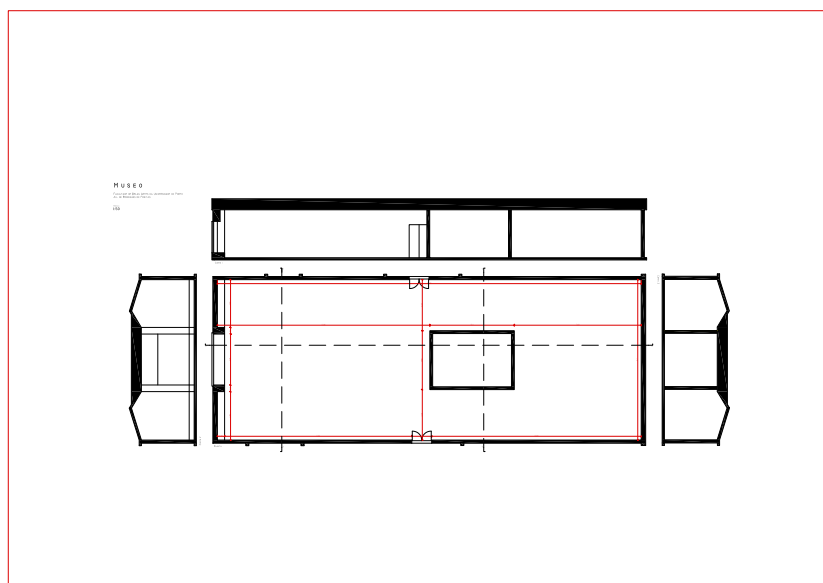


Fig. 153 – Planta do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

O único trabalho que pretendo incluir nesta exposição e que já está terminado intitula-se *Entrar às horas de silêncio* e trata-se de uma das pinturas compostas por quatro telas de diferentes larguras e espessuras, possibilitando uma leitura mutável conforme o ângulo de perceção. A pintura apropria-se, mais uma vez, de uma linguagem emprestada da arquitetura, representando um conjunto de formas

contentoras que apelam à ideia de casa e de abrigo. No entanto, existe uma dicotomia entre a forma encerrada e impossível de penetrar e a forma aberta como símbolo de uma libertação das caixas que nos guardam e nos agarram.

Há caixas que nos servem, caixas que nos moldam, ou às quais nos sentimos obrigados a moldar-nos. Outras não nos servem mas também não conseguimos saltar fora, permanecendo, estando, ficando, contrariando a liberdade individual. Podem ser demasiado pequenas e dobramo-nos para caber, como os outros, como muitos; ou demasiado grandes e ficamos lá dentro a flutuar, sem chão, sem conhecer o nosso lugar. Na verdade, a prática e vivência de uma efetiva liberdade permanece uma utopia enquanto demasiadas caixas nos aprisionarem em convenções, preconceitos, predefinições, estereótipos, regras, comportamentos, ideias e modos de viver expectáveis. Todos nós sabemos isto mas, ainda assim, e para o contrariar, tentamos agir e *pensar fora da caixa*. Esta expressão está tão esgotada que o ideal, talvez, seria reinventar as caixas ou deitá-las fora, vermo-nos livres delas.

Esta é, portanto, uma pintura silenciosa que utiliza as formas contentoras e de uma componente arquitetónica ligada à noção de habitação, com o intuito de falar, também, dos lugares que nos definem, daqueles que nos aprisionam e dos que nos deixam, sempre, uma porta aberta. Há um conjunto de formas contentoras que parecem guardar, proteger, ou talvez dissimular. As cores utilizadas pretendem criar uma transição de um ambiente mais escuro, encerrado e desconhecido para um de maior luminosidade, noção de abertura e liberdade, formalizado através da caixa aberta – esta é um ponto de partida para todas as possibilidades. Podemos entrar, mas também sair. Podemos enchê-la ou esvaziá-la. Podemos fechá-la e deixar lá dentro o vazio. A urgência pode estar em sairmos da caixa. *Entrar às horas de silêncio* faz, assim, um convite a uma experimentação intertextual: ver a pintura, habitar o espaço, explorar a dicotomia de se estar fora ou dentro, do que é público ou privado. Habitar a pintura, ocupá-la, criar um contexto imaginário de experimentação do lugar e da casa. A deriva tridimensional da pintura convida, precisamente, a uma experimentação mais física e interativa, como se as casas nos convidassem a entrar ou a espreitar o que se passa lá dentro. Exige uma aproximação e pequenos desvios, por parte do observador, para perceber todos os pormenores da pintura.

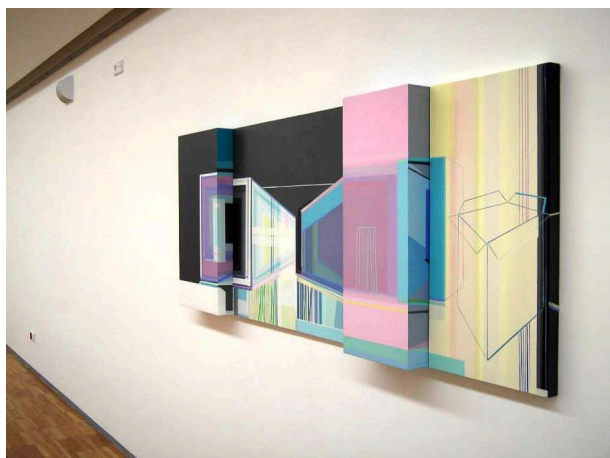


Fig. 154 – Ana Pais Oliveira. *Entrar às horas de silêncio*, 2015. Acrílico s/ tela. 80x200x10cm (4 telas de diferentes larguras e espessuras).

Para além desta pintura, a exposição incluirá uma outra peça que está em fase de produção. Trata-se de uma pintura composta por várias telas de diferentes larguras e espessuras, com 80x400x14cm, medidas que podem variar no decorrer do trabalho. No entanto, pretendo que a pintura se torne ainda mais escultórica e volumétrica, aumentando a espessura de algumas telas para 14 centímetros e criando distinções mais evidenciadas entre a profundidade de cada suporte. Será, igualmente, um desafio criar a composição dos diferentes volumes para obter uma peça única de quatro metros de largura. Pretendo que esta peça tenha a capacidade de dialogar de um modo mais físico com o observador e com os outros objetos presentes na sala, nomeadamente, aqueles que fogem da parede. Apresento, aqui, um estudo digital para esta pintura. Como vimos, um estudo não surge, no meu trabalho, como uma previsão mais ou menos detalhada sobre a obra. O estudo surge como uma possibilidade de composição que me parece equilibrada e ajuda-me a dispor as cores e as formas num determinado formato. Depois disso, o trabalho faz-se, fazendo. É muito raro um trabalho final aproximar-se de um estudo prévio. Quase sempre se desvia, talvez falhe em relação ao objetivo final, mas, na realidade, o mais certo é que acerte e supere algumas intenções iniciais. Assim, o facto de apresentar, aqui, um estudo deste género (que procura fazer antever um possível resultado final) prende-se exclusivamente com a necessidade de prever, de algum modo, os resultados da exposição antes de ela estar terminada.

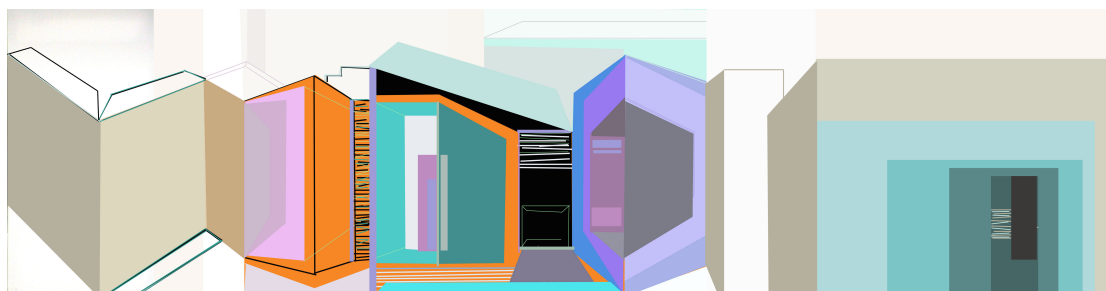


Fig. 155 – Ana Pais Oliveira. Estudo para *Solução de habitação #5*, 2015.

Estas serão, assim, as únicas *pinturas-pinturas* presentes na exposição. Pretendo mostrá-las de um modo suficientemente isolado dos restantes elementos da exposição, com bastante espaço à sua volta e a possibilidade de se afirmarem na sua individualidade, num mecanismo que permita aos espectadores responder a cada uma delas como uma complexa manipulação fenomenológica do espaço, do intervalo e da cor.

Depois destas duas pinturas, *Pintura fora de si* incluirá objetos onde a pintura não acontecerá num suporte já identificado, mas num suporte que será expressamente inventado e construído ou, ainda, no suporte fornecido pela própria arquitetura do espaço. A questão dos materiais não está absolutamente definida, porque eles podem revelar-se mais ou menos apropriados para formalizar uma ideia, no momento de fazer. Por exemplo, o cubo que está no meio do museu é, como vimos, uma dessas possibilidades de suporte arquitetónico para a pintura. Para mim, e no contexto desta

exposição, esse cubo é como uma casa encerrada sobre si mesma, uma forma contentora sem entrada ou abertura. É geometria e arquitetura, é um cubo regular, pelo que surge, no contexto desta exposição, como matéria-prima para trabalhar. O espaço, aqui, oferece-me um suporte que, já por si, é geométrico e tem uma componente arquitetónica. Pode pedir para ser pintado, mas também para ser prolongado para o restante espaço expositivo, ou para que os seus cantos deixem de ser ortogonais e passem a ser oblíquos, tortos, estranhos. Posso tornar esta geometria real e com uma determinada funcionalidade numa das *minhas* arquiteturas disfuncionais e com ângulos impossíveis. São opções como esta que, durante os próximos meses e mediante várias viagens entre o *atelier* e o museu, pretendo explorar insistentemente, até chegar ao resultado desta investigação. Este, embora ainda (ou sempre) aberto, traduz-se já na intersecção de tantas e distintas possibilidades para colocar a pintura *fora de si*, dentro do museu. Estou certa de que, antes deste trabalho de investigação, as possibilidades não eram tão evidentes para mim, ou eu não estava tão atenta a elas.

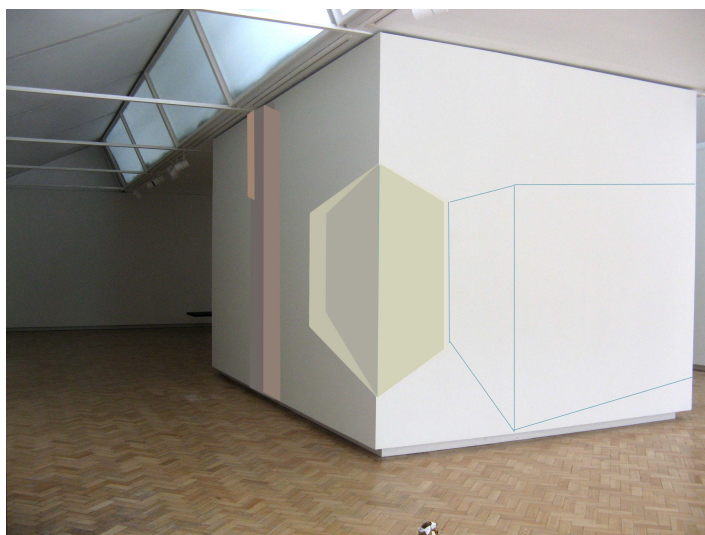


Fig. 156 – Ana Pais Oliveira. Estudo para intervenção no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Idealmente, as intervenções pictóricas na arquitetura do museu deveriam ser realizadas através da pintura feita diretamente nas paredes do museu. Não sendo possível, pretendo utilizar alternativas que simulem a pintura mural e que acabem por ter a vantagem de poderem ser construídas no *atelier* e transportadas para o espaço do museu. Por exemplo, utilizar suportes de madeira pintada de branco com a espessura mínima possível, para que simulem uma absorção nas paredes do museu. Para além disso, posso procurar uma articulação de diferentes materiais para melhor servir um objetivo de manipulação espacial: por exemplo, e especificamente no estudo da figura 156, a forma retangular e estreita que tem a altura do cubo do museu pode ser tridimensional e em madeira pintada; a forma de cor que se encontra na esquina pode ser pintada em papel que será, posteriormente, colado; e a forma cúbica definida por uma linha azul pode ser construída com ferro ou alumínio. Estas são opções que, no ato de fazer, revelarão as suas possibilidades de articulação. Pensando, ainda, neste suporte transportável para a pintura, construído com as medidas adequadas às

dimensões do museu, apresento agora um estudo para uma provável instalação pictórica a partir de um elemento arquitetónico do espaço expositivo, uma porta que intercepta uma das paredes do museu:

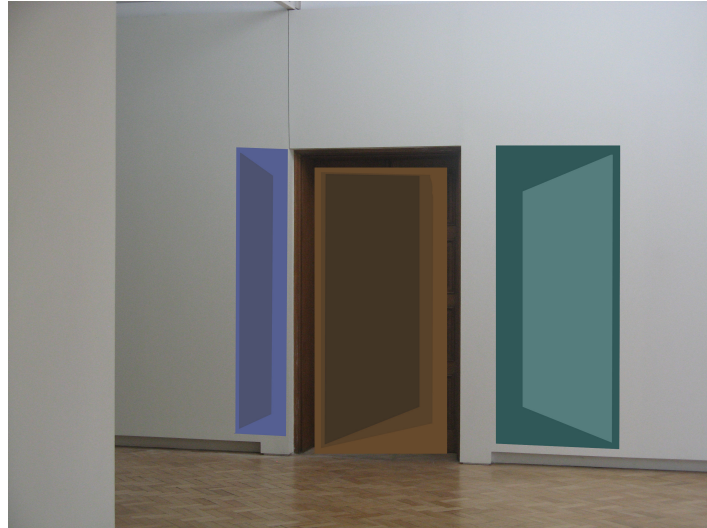


Fig. 157 – Ana Pais Oliveira. Estudo para a intervenção *Faça o favor de entrar*, no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Este é um estudo que pretende demonstrar a possível capacidade de a cor transformar e modificar o espaço real, incorrendo num jogo de ilusão e manipulação perceptiva: a porta vai continuar a existir e a ser perceptível em alguns detalhes, mas estes farão parte de uma composição pictórica com elementos visuais que confirmem e anulem, em simultâneo, a existência da porta. Pretendo colocar uma placa de madeira pintada à frente da porta, ligeiramente mais pequena do que esta, desvirtuando a sua funcionalidade e tornando a arquitetura pintura. Esta pintura acaba por se tornar tridimensional no modo como sugere uma ideia de profundidade e no modo como se articula com elementos arquitetónicos reais. Na verdade, a pintura, neste caso, impedirá que a arquitetura exerça a sua função, desconcertando os seus propósitos e transformando-a através da cor. A cor será, então, a pele da arquitetura.

Outros estudos pensam o modo como pretendo transportar a pintura para o espaço do museu:



Fig. 158 – Ana Pais Oliveira. Estudo para intervenção pictórica no espaço do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Para além destas intervenções pictóricas sobre as paredes do museu, pretendo construir um ou dois objetos tridimensionais que serão colocados no chão do museu. Há a possibilidade de explorar materiais como o ferro ou alumínio para construir, pela primeira vez, *objetos-pintura* com uma forte componente arquitetónica. Este será, na verdade, o maior desafio. As questões relacionadas com a escala, os materiais e a relação entre os objetos deverão ser decididas no ato de manipular e experimentar. Como vimos, para Tony Godfrey (2009), os olhos do espectador podem estar fixos numa pintura, mas o seu corpo pode estar a explorar o resto da sala, criando uma relação com essa pintura. Assim, para o autor, expandir a pintura para toda a sala é um ato lógico e necessário: o movimento de cada corpo na mesma sala, parando, avançando, afastando-se ou focando determinado detalhe, torna-se numa parte explícita da experiência da arte. Brice Marden chamou a esse processo um ritual de envolvimento, quase uma dança, tal como já foi referido. Assim, no caso da exposição que pretendo agora apresentar, essa dança ou ritual pretendem ser enfatizados através da relação do corpo do espectador com o corpo da pintura e a evidência do espaço que pede para ser percorrido. Esta experiência parece ser elevada a um ato coreográfico e performativo quando a pintura, efetivamente, sai da parede e se expande para todo o espaço envolvente. Assim, neste projeto expositivo, a escala e o volume assumem especial relevância, para além de que uma efetiva tridimensionalidade obriga o espectador a agir e a mover-se, através de ações como percorrer, contornar, entrar, sair, espreitar ou inclinar-se. Um comportamento coreográfico e performativo que dá sentido à afirmação de Stephen Melville: “painting does not exist outside the experience of painting”.³²⁹

Em última instância, pretendo que aconteça uma invasão, comunicação e influência por analogia entre várias unidades, sendo essa relação intrínseca potenciada pelo papel da cor. Estou convicta de que será mais eficaz e honesto não ter escrito detalhadamente, neste texto, sobre todos os pormenores da exposição. Tenho consciência de que algumas decisões importantes são tomadas no ato de fazer, ainda

³²⁹ A pintura não existe fora da experiência da pintura.

que não pretenda que nenhuma delas desvirtue o projeto aqui apresentado. Penso, aliás, que a exposição se mostrará em todos os seus detalhes no dia em que for montada, o que ficará registrado. Esta foi a minha forma de resolver uma questão mais complexa referente à articulação entre o momento da escrita e o momento do fazer. Agora, escrita a última palavra, é o momento de fazer.

5.1. Pintura fora de si – imagens da exposição.

Este subcapítulo da tese foi acrescentado após a defesa da mesma, com o intuito de incluir os registros do resultado final da exposição. Naturalmente, e tal como havia referido no capítulo anterior, a preparação da exposição desenvolveu-se de forma orgânica e fluída, em conversa com os materiais, as cores, as possibilidades e as escalas, articulando as intenções iniciais com a resposta da própria pintura e dos próprios objetos artísticos. Assim, o resultado surge como uma possibilidade, não a única, mas uma possibilidade de resposta às questões que foram sendo lançadas ao longo deste texto-investigação. Houve momentos em que o próprio trabalho me surpreendeu e me deu respostas de modo mais claro e eficaz do que inicialmente previa. Por exemplo, a intervenção no cubo que se encontra no Museu diferencia-se da proposta inicial, tendo sido resolvida através de um gesto simples: a colocação de uma peça em MDF pintado num dos cantos do cubo (figura 166), servindo esta pintura tridimensional *de canto* como uma pele desse elemento arquitetónico que, deste modo, substituiu a pintura direta na parede. A pintura é transportável e funde-se na parede através do gesto de a pousar, diluindo o seu volume na própria arquitetura. Para além disso, este elemento instalado num dos cantos do cubo dialogou com o elemento instalado no canto oposto, a peça *Estudos de cor para unidade habitacional #1* (figura 165). Na verdade, passou pelo desenho da exposição a ideia de construir um objeto a uma escala monumental, arquitetónica, uma peça de grandes dimensões, como um grande cubo. Mas, como vimos, esse cubo já existe no Museu. Então, se imaginarmos que reduzíamos a escala desse cubo a um ponto de o podermos abraçar no nosso campo de visão de uma só vez, perceberíamos o diálogo entre o canto da peça *Estudos de cor para unidade habitacional #4* e o canto oposto, o da peça *Estudos de cor para unidade habitacional #1*, entre as cores e as linhas ortogonais, entre o seu comportamento visual, expressivo e de transformação da arquitetura. Há, em ambos os casos, a confirmação do ângulo que se dobra uma outra vez, sobrepondo-se à esquina que já existe e que se dilui. Mas, não podendo reduzir a escala do cubo, podemos contorná-lo e manter a expectativa de levar, na nossa memória visual, uma peça ao encontro da outra. E, aí, as duas peças estão, mais uma vez, a convocar o nosso comportamento coreográfico e o nosso movimento através do espaço que pede para ser percorrido.

Para além destas duas peças, apresentei outros *objetos-pintura* que transformaram o espaço arquitetónico através de uma evidente dimensão pictórica, como *Estudos de cor para unidade habitacional #2*, *#3* e *#5* (figuras 167 e 168). Estas peças assumem a versatilidade de poderem ser mostradas mediante distintas articulações com o espaço que as recebe e através de distintos jogos de luz e sombra. No caso da sua instalação no Museu, houve condicionantes que levaram a novas decisões no momento de

instalação da exposição. Por exemplo, uma grande mancha de humidade numa das paredes maiores e de maior luminosidade, onde previa mostrar a pintura *Solução de habitação #5*, levou a que escolhesse uma nova articulação destas três peças ao longo dessa parede, jogando com o espaço vazio entre elas. Por outro lado, este acaso ou evento imprevisto levou a que o novo desenho da exposição me encaminhasse para um resultado mais satisfatório e surpreendente. As duas pinturas foram, na verdade, mostradas na parte mais *recatada* do Museu, sendo que os *objetos-pintura* e as *maquetes* ganharam protagonismo e visibilidade. Estas preencheram a outra grande parede do Museu (figuras 162 e 169-172) e surgiram como maquetes de arquitetura de eventuais projetos reais a pedirem para ser construídos, acabando por ser, na verdade, *objetos-pintura* que querem evidenciar os seus propósitos estéticos e pictóricos. Estas peças apresentam a ironia de projetar, em miniatura, algo impossível de construir enquanto arquitetura habitável e funcional mas, ainda assim, pretendem despoletar a vontade de nos imaginarmos a habitar os ambientes utópicos e de estranhamento que criam. As maquetes surgem, ainda, como exercícios de expansão efetiva das construções e representações presentes no plano da pintura bidimensional, não abandonando, ainda assim, a parede. Há, em última instância, uma mais evidente materialidade, espacialidade e cruzamento com questões próprias da arquitetura.

De resto, os desenhos da série *Casa de partida* (figura 173), apresentados em molduras brancas e distribuídos através de duas colunas, acentuando o carácter de instalação e desenho na arquitetura do próprio espaço, surgem como momentos fulcrais no decorrer da investigação artística desenvolvida. Também aqui o desenho quer ser arquitetura e também aqui o desenho se torna tridimensional: não só pela representação ficcional e imaginária da casa como o elemento arquitetónico por excelência, mas devido à sobreposição de camadas de recortes de papéis de cores e histórias diversas, que tornam o desenho volumétrico e com profundidade, como se pudéssemos entrar nele. Mais uma vez, o desenho convida o observador a uma aproximação física, para melhor perceber esses detalhes e essas camadas de sentido. No fundo, nestes trabalhos caminho no mesmo sentido da pintura, mas com materiais diferentes e uma gama de cores acessível de modo imediato, acentuando o carácter compulsivo e de experimentação imediata inerente a este específico ato de desenhar e compor através da cor.

Finalmente, interessa referir que a peça *Faça o favor de entrar* (figura 160) apresentou um resultado muito aproximado do estudo inicialmente proposto, evidenciando a ironia de apresentar o convite para algo que, em simultâneo, passou a impedir. Ao tapar uma porta do Museu, um dos elementos mais usuais e funcionais da arquitetura, desvirtuou esses propósitos pragmáticos do espaço que a recebeu, ao mesmo tempo que procurou confirmar o potencial estético e visual desse elemento arquitetónico, repetindo elementos formais do contexto espacial. É esta peça que, de modo mais evidente, procura criar a fusão e a confusão entre a pintura e a arquitetura.

Em modo conclusivo, seguem-se as imagens da exposição *Pintura fora de si*, apresentada no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, entre 7 e 9 de janeiro de 2016:



Fig. 159 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 160 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 161 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 162 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 163 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação #5*. Acrílico s/ tela. 80x430x14cm (políptico com 7 telas). Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.

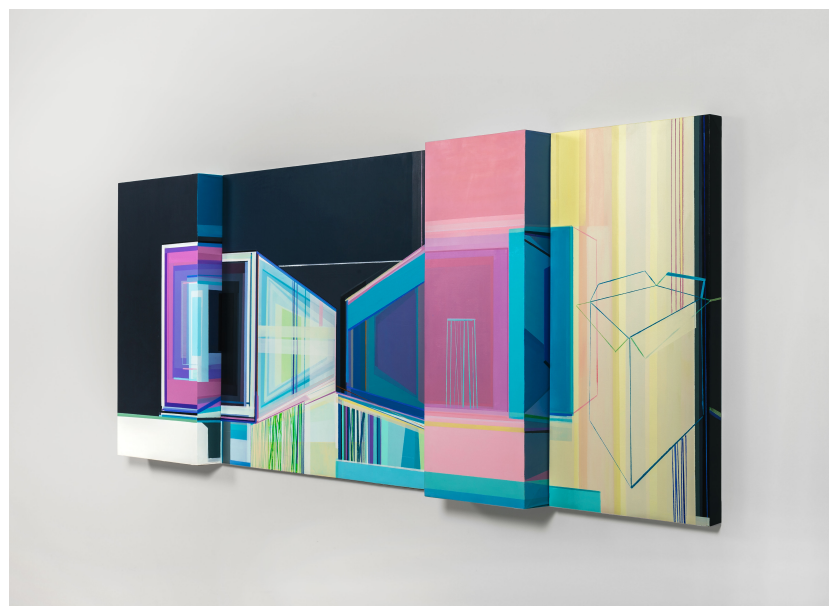


Fig. 164 – Ana Pais Oliveira. *Entrar às horas de silêncio*. Acrílico s/ tela. 80x200x10cm (políptico com 4 telas). Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 165 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #1*. Acrílico s/ tela, painéis telados, madeira, cartão e grelhas de ventilação. 170x40cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 166 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #4*. Acrílico s/ MDF. 170x40x60cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 167 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #2 e #5*. Acrílico s/ MDF. 170x70x40cm e 170x50x50cm. Vistas da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 168 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #3*. Acrílico s/ MDF. 170x30x30cm. Vistas da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.

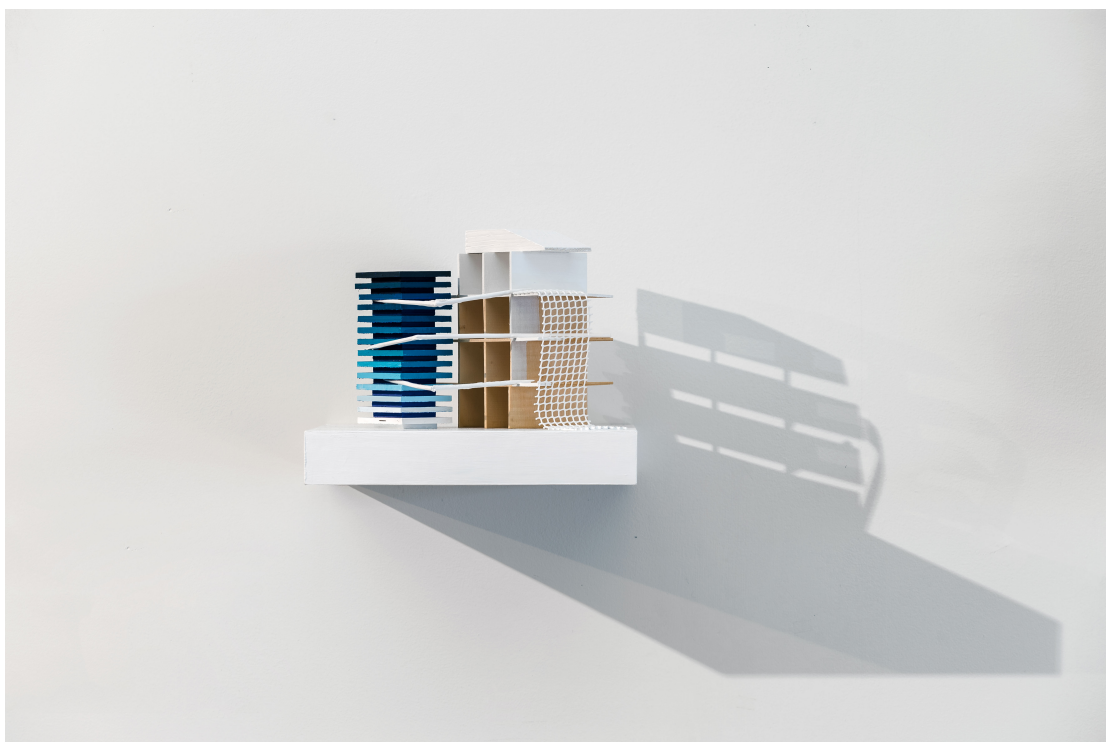


Fig. 169 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #1*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x19cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 170 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #3*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x23cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 171 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #4*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x38cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.

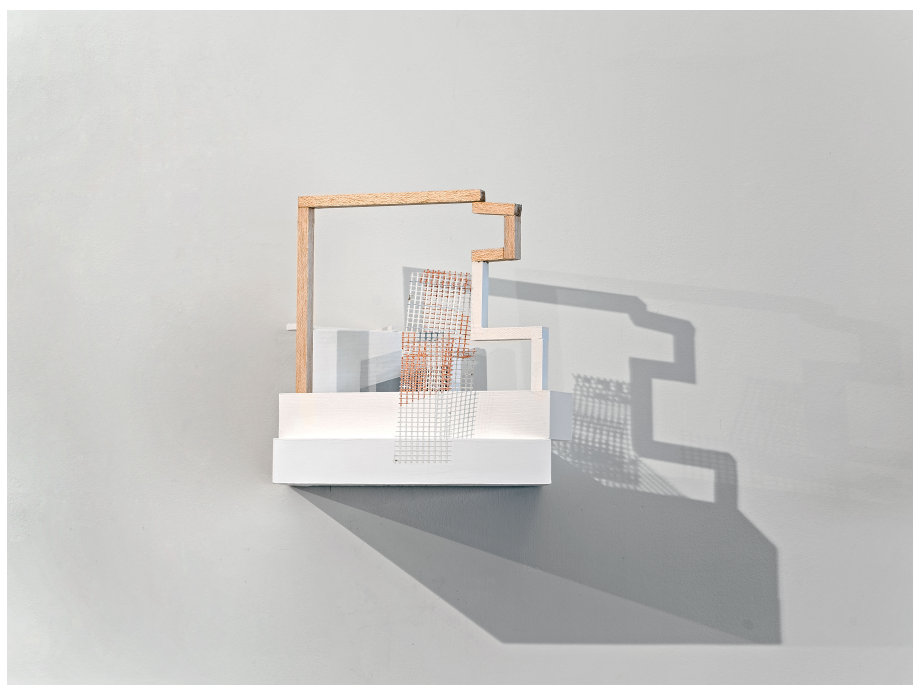


Fig. 172 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #8*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x26cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.



Fig. 173 – Ana Pais Oliveira. Série *Casa de partida*. 12 desenhos 15x30cm. Técnica mista s/ cartolina. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016.

Considerações finais

Se o pensamento vai até ao fim, acaba, impõe a sua autoridade, não deixa espaço para contradições, para discussões, para *insultos inteligentes*, então estamos no âmbito dos métodos definitivos, aqueles que impõem a última palavra (*fini*) sobre um assunto.³³⁰

O pensamento inerente a este trabalho de investigação não vai até ao fim, ou não tem um fim determinável. Não impõe uma última palavra sobre o assunto que propõe nem é autoritário ao ponto de não deixar espaços para contradições. Estas são necessárias e ainda mais prementes no âmbito de uma investigação em arte, que se deve preparar para ser *inteligentemente insultada*. Atravessa este trabalho uma experiência artística individual e particular, mas não vou usar esse facto como argumento ou justificação para a evidente subjetividade e volatilidade inerente às suas conclusões. Há várias conclusões que eu posso apresentar, independentemente do carácter encerrado e impermeável da palavra conclusão, menos adequado ao âmbito deste trabalho. Nestas considerações finais, espero, ainda assim, ser tão objetiva quanto possível sobre o caminho percorrido até aqui. A questão é que este não se trata, na verdade, de um fim. É um fim de texto e oferece uma última palavra, mas, como sabemos, é a partir daqui que o trabalho (re)começa, desejavelmente munido de novas ferramentas.

Investigar é andar perdido com doses generosas de controlo e raciocínio. Este encontra-nos, por vezes, à porta do caminho certo, forçando-nos a entrar. Mas nós próprios temos tendência para o desvio porque isso é duvidar e procurar. Preferimos, assim, movimentarmo-nos em campos movediços de incerteza, porque daí, com maior probabilidade, surgirá algo novo e surpreendente.

Este trabalho de investigação surgiu como um momento prolongado de uma reflexão mais aprofundada, colocando a prática artística numa espécie de pausa para pensar e numa espera interessada e ansiosa pelos resultados: necessariamente, ou talvez idealmente, a investigação, no estado em que está, é agora um ponto de partida para essas novas possibilidades e, por isso, um recomeço.

Se este texto teve uma função de reflexão, enquadramento e contextualização, teve também o potencial de acrescentar alguma informação que não existe no interior do objeto, ou que este pode não comunicar de modo tão eficiente. Em última instância, o texto não pretendeu traduzir a pintura, descrevê-la ou justificá-la. Pretendeu, sim, refletir sobre as questões levantadas pela pintura, aprofundá-las e valorizar a componente experimental e processual inerente ao desenvolvimento de um tema. Foi importante, assim, pensar a pintura como ponto de partida e ponto de chegada, abordando no decorrer desse trajeto conceitos como os de intertextualidade, contaminação de linguagens, intuição, erro e experimentação presentes nos mecanismos de criação associados à prática da minha pintura – a que pensa a cor e conversa com a arquitetura. Deste modo, a ideia de camada, presente na pintura, está também presente no texto: há uma sedimentação do pensamento que, mediante o ato de escrever, também se desdobra, manipula, sobrepõe camadas de sentido e dá a ver.

³³⁰ M. TAVARES, Gonçalo (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, p. 32.

Esta investigação propôs-se a olhar para o lugar da cor nas práticas contemporâneas que cruzam particularidades da pintura e da arquitetura, prevalecendo a dimensão pictórica como resultado desse privilégio dado à própria cor. Partiu da natureza particular de uma experiência individual que, efetivamente, manipula e cruza esses conceitos, pelo que nesta especificidade se justifica a possibilidade de o estudo apresentar resultados através do objeto artístico. De modo consequente e primordial, a investigação propôs-se a criar um corpo de trabalho pictórico inédito capaz de introduzir e evidenciar o pensamento plástico e teórico que acompanhou este estudo. E procurou, de um modo generalizado e transversal a todos os momentos da investigação, pensar a pintura e o lugar onde ela se encontra atualmente, enfatizando o ponto de vista de alguém que pinta, efetivamente, hoje. Neste ponto específico, atravessa o trabalho um natural posicionamento de defesa da pintura e de consciência de que ela é a razão desta investigação.

Deste modo, pretendo organizar este texto final em três momentos essenciais: as minhas considerações finais em relação ao lugar da pintura, as considerações em relação à interseção entre cor, pintura e arquitetura nas práticas artísticas contemporâneas, e as considerações em relação aos resultados do projeto expositivo final.

Primeiramente, o lugar da pintura. Tal como foi já referido, Anne Ring Petersen (2013) coloca a pintura numa posição ambivalente, simultaneamente esgotada, ou exausta, e inesgotável: por um lado, há uma atitude herdada dos anos 1960 que encara a pintura como uma instituição ultrapassada que não rompeu com as raízes do Modernismo nem com a tradição da pintura de cavalete, sobrevivendo apenas à custa das exigências do mercado da arte; por outro lado, há uma outra atitude que defende que a pintura continua com força, integrada num campo híbrido de uma ilimitada diversidade de expressões. É nesta atitude que se enquadra, à semelhança da noção de *extraordinária elasticidade* atribuída por Rosalind Krauss (1979) ao campo expandido da escultura, um conceito de pintura alargado que se estende, expande e distende para o espaço real, nomeadamente, para o espaço da arquitetura. É este conceito de pintura, que transcende e dobra os limites que encerram um campo que, na realidade, já não existe, que se coloca numa posição de impacto e influência no contexto abrangente das artes visuais e da arquitetura. Esta propriedade versátil, elástica e extensível da pintura não implica um necessário abandono das práticas, técnicas e suportes tradicionais. A presença do quadro não é um princípio para a noção de esgotamento da pintura, que Petersen referenciou a propósito de uma primeira atitude em relação ao discurso sobre a pintura. O quadro pode encontrar a novidade e a surpresa no ato de subverter normas, conceitos, temas ou processos previamente estabelecidos, visivelmente percorridos, socorrendo-se, na maioria das vezes, de distintos níveis de experimentação e interpretação provenientes de outros campos de atuação. Mas pode ser, ainda, um quadro, uma tela, um espaço bidimensional delimitado, sem estar necessariamente condicionado e limitado pela tradição histórica da pintura de cavalete. Podemos pensar se vale a pena estabelecer um contexto ontológico para a pintura, identificando algumas características distintivas, técnicas, materiais, processuais, entre outras, ou se é incontornável abraçar a hibridez da enorme diversidade de manifestações da pintura que, hoje, são consideradas. Podemos, enfim, olhar para a pintura mediante uma procura de entendimento das suas intenções artísticas e da sua capacidade de proporcionar uma experiência a um observador, independentemente de se tratar de uma pintura que

explora e reinventa um legado histórico ou que se torna disruptiva em relação a características de definição e identificação consensuais.

A verdade é que as reincidentes notícias da morte da pintura, só pelo facto de se repetirem, confirmam a sua inesgotabilidade.

*

Em segundo lugar, a cor e a sua interseção com o lugar onde a pintura e a arquitetura se encontram. Este projeto propôs-se a manipular um tema de assumida ambiguidade, cruzando diferentes aproximações e tentando responder à questão sobre o que aconteceu à cor depois de todas as teorias que a procuraram sistematizar. Objetivamente, essas teorias não chegaram a contribuir com um conhecimento inequívoco e irrefutável, mas sim a gerar mais possibilidades de conflito e disrupção. Isto, naturalmente, faz parte do fascínio e da incerteza sedutora da cor. Como vimos, Ann Temkin (2008) denotou que muitas classificações e considerações sobre a cor que foram consideradas imutáveis na altura em que surgiram, e durante algum tempo, são hoje reconhecidas como reflexos de escolhas pessoais ou do contexto histórico. Então, podemos concluir que, hoje, a cor está muito mais associada a um campo fluido de aleatoriedade, acaso, experimentação e intuição do que à sua vertente científica, sistemática e de uma gestão ordenada de princípios e regras. Por outro lado, vimos como a cor lida continuamente com os resquícios de uma história de cromofobia, como definido por Batchelor (2000), onde a cor é vista como superficial, decorativa, perigosa, excessiva e ornamental, retirando a seriedade à arte. Hoje, podemos verificar, como afirmou Briony Fer (2008), que a história da arte tardou em reconhecer a importância da cor em momentos fulcrais da prática de alguns artistas, como o reconhecimento de Donald Judd como um dos grandes coloristas do século XX. Vimos, por exemplo, que Ian Davenport usa as palavras *juicy* e *seductive* para descrever as suas experimentações com a cor, acrescentando que não temos de ser intelectuais mediante a linguagem da arte para desfrutar do seu trabalho. Vimos, também, que Sherrie Levine se assumiu, surpreendentemente, como colorista e Sol LeWitt, em cujo trabalho a cor é central, afirmou não se importar que o seu trabalho fosse considerado bonito, fazendo desvanecer aquilo que parece ser uma parte da razão da cromofobia: o preconceito associado ao carácter sedutor da cor e ao prazer experimentalista da sua manipulação.

Hoje, como pintora que trabalha com a cor de um modo reincidente e assumido, e que lida com o facto de os trabalhos também se tornarem *bonitos*, reconheço a sensação dos efeitos dessa cromofobia, em determinados contextos, agentes e plataformas de divulgação da arte contemporânea. Não é, evidentemente, algo generalizado, mas existe. No entanto, quase todos os artistas têm de fazer opções cromáticas para dar forma às suas ideias e lidam com a constatação de que não há regras, apenas possibilidades. A diferença estará, então, no modo de o artista se relacionar com as suas próprias estratégias de manipulação da cor e se as enfatiza como parte significativa do seu processo criativo. Neste ponto, aproprio-me das palavras de David Batchelor para uma outra importante conclusão: “To make work that has colour is very different from making work that is about colour.”³³¹ (Batchelor, 2013: 81). De facto, o artista pode trabalhar com a cor ou manipulá-la e não estar a pensar sobre ela ou a determinar-lhe uma importância particular. Por outro lado, pode fazer da cor o

³³¹ Fazer trabalhos que têm cor é muito diferente de fazer trabalhos que são sobre a cor.

trabalho, reconhecer a sua relevância e usá-la, assumidamente, como elemento autónomo que constrói o trabalho. Há, aqui, a consciência de que a cor é o assunto. Posso afirmar com alguma convicção que o meu trabalho dos últimos anos foi sobre a cor. A cor foi o assunto, a preocupação central, o elemento visual e expressivo pelo qual desenvolvi alguma obsessão. A experimentação foi continuada e não faria sentido ter escolhido outro tema como centro desta investigação, em torno do qual gravitam as outras áreas temáticas essenciais. No entanto, e no final desta viagem, reconheço que a cor, enquanto assunto do trabalho prático e da reflexão teórica, foi perdendo alguma força, tal como afirmei no capítulo dedicado à prática artística. Em primeiro lugar, foi necessário particularizar o impacto da cor no meu trabalho, percebendo que essa influência não existe de um modo autónomo, independente e como uma força por si só, mas sempre intersetada com a relação de contaminação entre a pintura e a arquitetura. Nesta particularização reside, já, a razão de a cor não ser o assunto único e de ela dever partilhar o protagonismo com outros interesses e preocupações. Entretanto, à medida que esta investigação se desenvolveu, o meu interesse pela relação intertextual entre a pintura e a arquitetura adensou-se e aprofundou-se. A procura e a descoberta originaram mais curiosidade e mais vontade de experimentar e conhecer. Aliás, os interesses primordiais da pintura, neste momento, passam pela sua vontade de ser uma outra coisa, próxima de algumas particularidades da arquitetura. Tenho consciência de que isto não acontecia, de modo tão evidente, antes de iniciar esta investigação. A pintura está, agora, mais empenhada na exploração desses novos modos de ser pintura volumétrica e tridimensional, embora haja a consciência de que a cor é fundamental nesse processo de hibridização. A questão é que a cor foi tão experimentada e acompanhada por uma reflexão insistente que, hoje, parece-me que ela está arrumada e entendida no seio da minha prática individual. Isto não invalida a noção do que ainda há muito para conhecer e fazer. Na verdade, o assunto da cor é, simultaneamente, esgotado e inesgotável. Já se disse muito e nunca se disse tudo. Creio que, na minha prática, vou procurar continuar a falar sobre a cor, mesmo que mediante a sua ausência ou a necessidade de uma pausa. Vou, acima de tudo, continuar a experimentar. Gonçalo M. Tavares cita Eduardo Prado Coelho: “Temos que retomar a palavra de ordem de Deleuze/Guattari: *não interpretem, experimentem*. O sentido não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida. O futuro está depois do futuro e não atrás do passado.” (M. Tavares, 2013: 39).

Ainda em relação ao modo como o tema da cor foi abordado neste trabalho, passei por Goethe, Chevreul, Albers, Itten, entre outros autores referenciais na história da cor, mas de uma forma assumidamente superficial. Sabemos como as suas seminais abordagens ao tema da cor estão devidamente e amplamente documentadas. No entanto, foi importante referi-los, traçando uma breve história que, naturalmente, nos encaminha para um melhor entendimento do lugar da cor na contemporaneidade. Dediquei alguma atenção à exposição *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*, apresentada em 2008 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, porque esta revelou uma mudança significativa no que diz respeito ao tratamento e entendimento da cor, que se repercute nas práticas contemporâneas: a cor passou a ser vista como um elemento *ready-made*, autónomo e desprovido do seu carácter emocional e espiritual, passando a ser apenas cor. Divorciando-se, assim, das teorias convencionais, a cor ganhou autonomia, tal como referido por Batchelor, em relação às outras cores, em relação aos ditados da teoria da cor e em relação ao registo da representação.

Em *Colour – Documents of Contemporary Art*, David Batchelor cita autores e artistas de várias épocas que escreveram sobre a cor, de Walter Benjamin, Julia Kristeva, Roland Barthes ou Charles Blanc a Donal Judd, Yves Klein, Gustave Moreau ou Hélio Oiticica. Nenhuma das afirmações se assemelha à outra e todas revelam uma experiência individual com a cor. Se uns afirmam que a cor existe por si mesma, é um meio de libertação, um prazer que excede a discursividade ou uma espécie de êxtase, outros afirmam que a cor é um pobre imitador, engana continuamente, é uma ilusão, é accidental e pertencente às categorias ontologicamente deficientes do efémero e do aleatório. Entre eles, Donald Judd afirmou que a cor é conhecimento, enquanto Hélio Oiticica afirmou que a cor é a primeira revelação do mundo.

Colour is truly fluid: it spills over subjects and seeps between disciplines; and no one area can mop it up and claim a privileged or proprietorial relationship with the subject.³³² (Batchelor, 2008: 15)

Mas também Batchelor afirma, em *Cromophobia* (2000), que o interdisciplinar é, muitas vezes, o *antidisciplinar* tornado seguro. E, para o autor, a cor é *antidisciplinar*. Na verdade, o facto de se enfatizar a multidisciplinaridade da cor camufla essa ideia de que a cor, no fundo, não se deixa disciplinar. Esta ideia é interessante, também, para constataremos que a cor é de todas as disciplinas mas não é propriedade exclusiva de nenhuma. Ainda assim, a arte e a arquitetura parecem reunir condições para um uso privilegiado da cor, um uso fácil de dar a ver.

Vimos, neste estudo, como a cor pode surgir como um interface entre a pintura e a arquitetura e que, no caso específico de colaboração entre artistas e arquitetos, estes contam frequentemente com a maior capacidade de os artistas lidarem com a cor. No decorrer do século XX e até aos dias de hoje, a arte tornou-se progressivamente mais permeável às questões do espaço, do lugar e da arquitetura, enquanto esta se interessou pelas especificidades do campo artístico. Tal como Rosalind Krauss se refere ao campo expandido da escultura não como uma mera expressão quantitativa e de inclusão de novos processos e materiais, mas sim como indissociável das categorias da arquitetura e da paisagem, no caso da pintura expandida existe a mesma relação profícua com o lugar, o espaço, a cidade, a paisagem e a arquitetura. E é esta relação que é também constituinte da designação de *pintura fora de si*, que apresentei neste trabalho. *Pintura fora de si* é, no fundo, uma designação do estado em que se encontra o meu próprio trabalho. É uma pintura que chama para si especificidades de outros campos como a escultura e a arquitetura, mas que regressa sempre aos seus meios, processos e questões, tentando comportar-se com honestidade.

Em terceiro lugar, os resultados do projeto expositivo final. *Pintura fora de si* pretende tornar legíveis e palpáveis os resultados desta investigação, mostrando pinturas, intervenções pictóricas na arquitetura e objetos tridimensionais que comuniquem através das suas especificidades formais e temáticas, mas essencialmente através da cor. O uso privilegiado desta será transversal a todos os suportes, materiais e escalas.

Depois de um contacto aprofundado com temas e questões importantes da minha prática artística, posso concluir que a pintura ganhou uma real intenção de se tornar objeto e, progressivamente, mais transformadora do espaço. Não é evidente que isto

³³² A cor é verdadeiramente fluída: ela é derramada sobre os assuntos e infiltra-se por entre as disciplinas; e nenhuma área pode contê-la e reivindicar uma relação privilegiada ou de propriedade com o assunto.

aconteceria se não tivesse ingressado num contexto de pesquisa como este nem posso afirmar com convicção que houve um uso instrumental da teoria: no sentido de, *se não lesse e pensasse isto, não faria aquilo*. Mas é evidente que a aproximação a novos conceitos, o conhecimento aprofundado do trabalho de artistas que operam questões coincidentes, em algum ponto, com a minha prática, as leituras, reflexões e dúvidas proporcionaram novos campos de experimentação artística. Passou a fazer mais sentido ou a ser mais necessário concretizar determinadas opções. A pintura transformou-se.

É, na verdade, o desejo de procura que justifica de modo mais honesto a necessidade de ter envolvido o trabalho artístico num projeto de investigação como este: aprofundando as questões levantadas pela própria prática artística, confrontando-a com as propostas de outros artistas e enquadrando as suas especificidades e propósitos nas práticas contemporâneas, novas possibilidades, em sede de *atelier*, ameaçam surgir como indispensáveis. Concluo que é nesta fusão entre criação e investigação que reside a capacidade de informar, potenciar e relançar o objeto artístico. Não existe uma mudança de uma espécie de linguagem da criatividade para a linguagem da pesquisa. Poderão existir momentos distintos que se cruzam e intersejam, que se complementam ou que se alternam, sendo que todo este processo, necessariamente, reformula e reenquadra o trabalho artístico.

No início destas considerações finais, mencionei uma intenção de conferir a objetividade necessária ao texto. Mas as palavras fluem como a pintura. Assim, perto do fim, arrisco resumir as considerações finais que considero mais importantes:

- O lugar da cor, na arte contemporânea, oscila entre a ênfase assumida, a utilização real que não é reconhecida e que se procura desvalorizar, e os resquícios de uma história de cromofobia e preconceito.
- Ainda assim, podemos fazer o exercício de folhear esta tese e constatar ou desfrutar visualmente da presença da cor em diversos projetos de arte contemporânea que intersejam a pintura e a arquitetura. Algumas vezes, essa presença é evidente mas surpreendente no contexto do percurso desses artistas.
- Parece haver, ainda, uma história da cor na arte contemporânea por escrever, na medida em que, e tal como referido por Fer (2008), os efeitos históricos da cor tendem a não ser imediatos. Na verdade, alguma utilização enfática da cor, por parte de determinados artistas, nem sequer é reconhecida – pelos próprios ou por outros.
- A cor é um interface privilegiado na relação de comunicação entre a pintura e a arquitetura, estando presente em vários projetos de colaboração. Os arquitetos, que mantêm algum pudor na utilização privilegiada da cor, tendem a olhar para os artistas como as pessoas certas para manipular a cor, no âmbito de projetos arquitetónicos permeáveis a uma intervenção artística.
- Desde o século XX e até aos dias de hoje, a arte está progressivamente mais interessada nas questões do espaço, do lugar, da paisagem e da ideia de casa, permeabilizando-se a uma linguagem emprestada da arquitetura para cumprir os propósitos de se expandir e de se colocar num campo híbrido e intermédio.

- As relações de colaboração entre artistas e arquitetos cresceram e esse processo tornou-se simbiótico ao ponto de ser difícil distinguir os papéis tradicionalmente guardados em gavetas estanques: o do artista e o do arquiteto.
- Um objeto artístico tem um poder particular de constituir uma intervenção crítica sustentável e autónoma, que vale por si, capaz de produzir significado e explicitar o pensamento.
- A cor mantém-se indomável e indisciplinável. Podemos, no entanto, manipulá-la ao ponto de conseguir antever algumas das suas surpresas e influências, algumas das suas questões e verdades.
- A pintura está acordada e é na sua elasticidade e simultâneo regresso aos seus próprios meios, processos e questões que reside a real possibilidade para a sua constante reinvenção.
- Não há teoria ou história da arte se não existir o pensamento dos artistas. Este pode revelar-se no objeto artístico mas também na escrita, uma forma particular e enriquecedora de prolongar o fazer.

*

Creio que este trabalho de investigação vai constituir, sempre, um marco referencial no meu percurso como artista plástica. Colocou-me numa posição de obrigatório e urgente confronto e diálogo com a minha pintura e com aquilo que a parece definir. A intenção é continuar, desejavelmente mais consciente dos caminhos que posso seguir. “It’s one thing to be an artist at 25 but it’s quite different to be an artist at 55. To sustain this activity for a lifetime is a lot of pressure. You just have to carry on and hope for the best.”³³³

Espero, então, pelo melhor. Para o trabalho futuro, tenho a expectativa de que os resquícios desta investigação estejam constantemente a informar e influenciar as opções artísticas, que o revisitarão frequentemente. Tenho, como é habitual nestas circunstâncias, a consciência de que perdi mais informação do que aquela que encontrei ou descobri. M. Tavares relembra que uma das máximas de Chamfort é a de que todos os dias engrossa a sua lista das coisas de que não fala e que o maior filósofo será aquele que tiver a lista mais extensa. A minha lista é extensa, mas, já o sabemos, o fim transforma-se rapidamente num recomeço e apenas delimita uma pausa em que deve haver a evidência de um contributo a aprofundar.

Batchelor afirmou que a coisa óbvia a dizer-se é que a cor fala silenciosamente por si mesma e que qualquer tentativa de falar por ela está condenada ao fracasso.

Na suspeita do fracasso deste trabalho em relação ao propósito de falar sobre a cor, tenho consciência de que a soma das tentativas criam uma possível verdade. Já Gonçalo M. Tavares afirmou: “Parte do raciocínio intelectual está assente em convenções, referências. Mas a sua aceitação coletiva não se pode identificar com a verdade (...)” (M. Tavares, 2013: 33). Pelo contrário, não havendo aceitação coletiva

³³³ Michael Craig-Marin em entrevista a Dale Berning, 2009.

Uma coisa é ser-se artista aos 25 e uma outra muito diferente é ser-se um artista aos 55. Sustentar esta atividade para toda a vida é muita pressão. Temos que continuar e esperar pelo melhor.

da cor nem convenções e referências irrefutáveis que a definam, ela parece traduzir as suas verdades mediante um jogo de manipulação, experimentação e reflexão.

Finalmente, peço novamente emprestadas as seguintes palavras de Gonçalo M. Tavares:

De certa maneira, a investigação que investiga conceitos é um pensamento que está perdido – há tanta coisa à nossa volta, tantos acontecimentos, livros, autores: porquê selecionar uns e não outros?, porquê mais atenção a esta obra e não à outra do mesmo autor?, a este conceito, a esta frase e não a outra?, qual a razão, enfim, para se avançar por este e não por aquele lado? Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra todas as intempéries e perigos, um refúgio mais eficaz. Llansol: “tentar dizer o que uma coisa é, é viver.” (M. Tavares, 2013: 38)

Agustina Bessa-Luís afirmou, a propósito da palavra *Fim*, que o que resta é sempre o princípio feliz de alguma coisa. Estarei, então, no princípio feliz e incerto de algo mais, colocando-me na casa de partida onde acontece um recomeço para a pintura. Espero, então, continuar perdida, mas munida de mais e melhores argumentos, sendo que um deles será a minha insistente defesa da pintura.

bibliografia

- ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena. (ed.) (2006). *Arte e Paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Estudos de Arte contemporânea.
- AFONSO, Nadir (1958). *La sensibilité plastique*. Paris: Presses du Temps Present.
- AFONSO, Nadir (1963). *Nadir Afonso*. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto.
- AFONSO, Nadir (1970). *Nadir Afonso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AFONSO, Nadir (1970). *Les Mecanismes de la Creation Artistique*. Neuchatel: Éditions du Griffon.
- ALBERS, Josef (1976). *Interaction of Color*. London: Yale University Press.
- ALVES, Isabel (ed.). *Ernesto de Sousa, Oralidade, futuro da arte? e outros textos (1953-1987)*. São Paulo: Escrituras Editora.
- ARNHEIM, Rudolf (1969). *Visual Thinking*. Califórnia: University of California Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1971). *Entropy and Art: an essay on disorder and order*. Los Angeles: University of California Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Los Angeles: University of California Press.
- ARNHEIM, Rudolf (1988). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira.
- ARNHEIM, Rudolf (1990). *O Poder do Centro: um estudo da composição nas artes visuais*. Lisboa, Edições 70.
- ARNHEIM, Rudolf (1997). *Arte e Entropia: Para uma Psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.
- AUER, Xavier (19-?). *Da cor e da sua utilização*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial.
- AUGÉ, Marc (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, Lda.
- AUMONT, Jacques (1994). *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Paris: Armand Colin.
- BACHELARD, Gaston (1994). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- BARRO, David (2005). *José Bechara*. Santiago de Compostela: Edição Dardo.
- BARROS, Lilian Ried Miller (2006). *A Cor no Processo Criativo – um estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe*. São Paulo: Senac.
- BATCHELOR, David (2000). *Cromophobia*. London: Reaktion Books Ltd.

- BATCHELOR, David, (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited.
- BATCHELOR, David (2013). *Flatlands* (Exhibition curated by Andrea Schlieker). Edinburgh: The Fruitmarket Gallery.
- Bauhaus: art as life* (2012). Barbican Art Gallery, London: Koenig Books.
- BECKS-MALORNY, Ulrike (1999). *Wassily Kandinsky: 1866-1944*. Koln: Taschen.
- BENJAMIN, Andrew (1994) *Object. Painting*. Great Britain: Academy Editions.
- BENJAMIN, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BERGMANN, Barbara (1998). *A realidade do desenhador. O Palco do Pintor – O quarto do desenhador*. In Studiolo, Pedro Calapez (catálogo da exposição). Witten: Interval Witten, pp. 17-22.
- BERNARDO, Luís Miguel (2007). *Histórias da luz e das cores: lenda, superstição, magia, história, ciência, técnica*. Porto: Editora UP.
- BETSKY, Aaron (1998). *Beyond 89 Degrees*. In HADID, Zaha (1998). *Zaha Hadid – The Complete Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.
- BLASZCZYK, Regina Lee (2012). *The Color Revolution*. Cambridge e Massachusetts: The Mit Press.
- BLUNT, Alison; DOWLING, Robyn (2006). *Home: Key Ideas in Geography*. Oxon: Routledge.
- BOHME, Gernot. *Atmosphere as the subject matter of architecture*, in Ursprung, Philip (2003). *Herzog & de Meuron – Natural History*. Publication from the exhibition *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, org. Canadian Centre for Architecture, Montréal: Lars Muller Publishers, pp. 398-406.
- BRADLEY, Fiona (2013). *Flatlands*. In BATCHELOR, David (2013). *Flatlands* (Exhibition curated by Andrea Schlieker). Edinburgh: The Fruitmarket Gallery, pp. 66-69.
- BULLIVANT, Lucy (2006). *Responsive Environments: Architecture, Art and Design*. Londres: V&A Contemporary.
- BUSCH, Akiko (1999). *Geography of Home: writings on where we live*. New York: Princeton Architectural Press.
- BURGIN, Victor (2009). *Thoughts on “Research” Degrees in Visual Arts Departments*. In ELKINS, James. (ed.) (2009). *Artists with Phds – on the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington, DC: New Academia Publishing, pp. 71-79.
- CALAPEZ, Pedro (1997). *Pedro Calapez – Campo de sombras* (catálogo da exposição). Mallorca: Fundació Pilar I Joan Miró.
- CALAPEZ, Pedro (1998). *Studiolo* (catálogo da exposição). Witten: Interval Witten.

- CALAPEZ, Pedro (2002). *Textos*. Lisboa-Cáceres: Galeria Bores & Mallo.
- CALAPEZ, Pedro (2004). *Pedro Calapez - Obras Escolhidas 1992/2004*. (catálogo da exposição) Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CALAPEZ, Pedro (2006). *Band* (catálogo da exposição). Santiago de Compostela: Galeria SCQ.
- CALAPEZ, Pedro (2008). *Pedro Calapez: branca e neutra claridade* (catálogo da exposição). Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca: Câmara Municipal de Almada.
- CALAPEZ, Pedro (2011a). *Kickflip, Pedro Calapez* (catálogo da exposição). Lisboa: Fundação plmj.
- CALAPEZ, Pedro (2011b). *Suave Paisagem* (catálogo da exposição). Lisboa: Galeria João Esteves Oliveira.
- CALAPEZ, Pedro (2012a). *Fragmento, Pedro Calapez* (catálogo da exposição). Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
- CALAPEZ, Pedro (2012b). *Fragmento: máscara no olhar, espaço habitado*. In *Pedro Calapez, There is only drawing*. Catálogo da exposição, curadoria de Filipa Oliveira, Fundação Seoane, Corunha, 2012.
- CALAPEZ, Pedro (2014). *Pedro Calapez – Do pequeno espaço entre as coisas*. Óbidos: Galeria NovaOgiva. Município de Óbidos.
- CARTAXO, Zalinda (2012). *Pintura e Realidade. Realismo arquitetônico na pintura contemporânea: Adriana Varejão e José Lourenço*. Rio de Janeiro: apicuri.
- CASTANHEIRA, Carlos. (ed.) (2001). *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas.
- CAUQUELIN, Anne (2008). *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70 – Arte e Comunicação.
- Centre Georges Pompidou – *Henri Matisse 1904-1917*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.
- COFOÑER, Ángela García (ed.) (2013). *Conference Proceedings of the X Congreso Nacional del Color*, Universitat Politècnica de Valencia.
- COLAFRANCESCHI, Daniela (2007). *Landscape + 100 words to inhabit it*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- COLES, Alex (ed.) (1999). *The Optic of Walter Benjamin*. Vol. 3. London, Black Dog Publishing.
- CONRADS, Ulrich (1971). *Programs and Manifestoes on 20th century Architecture*. Cambridge: The Mit Press.
- COOK, Peter (2008). *Drawing: the motive force of architecture*. Chichester [England]: John Wiley & Sons.

COSTA, Jorge da (2013). *Entre a Abstração e a Referência* in *Pedro Calapez: Lameiros*, catálogo da exposição no Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, Bragança, 2 de outubro de 2012 a 6 de janeiro de 2013. Edições Câmara Municipal de Bragança.

CRUZ-DIEZ, Carlos (1981). *Reflections on Colour*. In BATCHELOR, David (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London, Whitechapel Gallery Ventures Limited.

DIAMONSTEIN, Barbaralee. (ed.) (1981). *Collaboration: Artists & Architects*. The Centennial Project of The Architectural League.

DROSTE, Magdalena (2002). *Bauhaus Archiv – 1919-1933*. Berlin: Taschen.

DUBOIS, Philippe (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega, Coleção Comunicação e Linguagens.

ECO, Humberto (1985). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel.

ELKINS, James (ed.) (2009). *Artists with Phds – on the New Doctoral Degree in Studio Art* Washington, DC: New Academia Publishing.

ELKINS, James (2000). *What painting is?* London, New York: Routledge.

EHRENZWEIG, Anton (1977). *A ordem oculta da arte – A Psicologia da Imaginação Artística*. Zahar Editores (2ª edição).

EMLYN JONES, Timothy (2009). *Research Degrees in Art and Design*. In ELKINS, James. (ed.) (2009). *Artists with Phds – on the New Doctoral Degree in Studio Art* Washington, DC, New Academia Publishing, pp. 31-47.

ESSERS, Volkmar (2002). *Henri Matisse: 1869-1954*, Taschen.

FER, Briony (2008). *Color Manual*. In TEMKIN, Ann [et al] (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York, The Museum of Modern Art, pp. 28-38.

FERNIE, Jess (ed.) (2006). *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*. London: Black Dog Publishing.

FERREIRA, Emília (2008). *A Salvação de Wang-Fô*. In *Pedro Calapez: branca e neutra claridade* (catálogo da exposição). Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada, pp. 41-44.

FINLAY, Victoria (2014). *The Brilliant History of Color in Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

FOSTER, Hal [et al] (2004). *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

FOSTER, Hal (2013). *The Art-Architecture Complex*. London: Verso.

FRAMPTON, Kenneth (2002). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thame and Hudson.

FREITAS, Helena de (2004). *Pedro Calapez – O Mundo a duas mãos*. In *Pedro Calapez –*

Obras Escolhidas 1992/2004. (catálogo da exposição) Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, pp.13-27.

FRIEDEL, Helmut (2011). *Mondrian and De Stijl: An Exhibition for the Lenbachhaus*, in Catálogo da exposição *Mondrian, De Stijl*, Stadtische Galerie, Lenbachhaus und Kunstbau, München, Hatje Cantz.

Fundação de Serralves (2013). *Habitar*, obra publicada por ocasião da exposição *Habitar*, comissariada por Suzanne Cotter, João Silvério e Isabel Sousa Braga, textos de Pedro Faro, Galeria da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, novembro de 2013 a fevereiro de 2014.

FUCHS, Rudi (2013). *Looking/ Notes on a painting by David Batchelor*. In BATCHELOR, David (2013) *Flatlands* (Exhibition curated by Andrea Schlieker). The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, pp. 22-25.

GADANHO, Pedro (2009). *Contributos para uma breve história do espaço. Do horror do vazio à sublimação do lugar*. In MATOS, Sara Antónia (ed.) (2009). *Espaço: Arte Contemporânea*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.

GAGE, John (1993). *Color y Cultura: La Práctica y el Significado del Color, de la Antigüedad a la Abstracción*. Madrid: Ediciones Siruela.

GAGE, John (2006). *Colour in Art*. London: Thames & Hudson.

GERRITSEN, Frans (1975). *Presence de la Couleur*. Paris: Dessain et Tolra.

GIL, José (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*: Lisboa, Relógio d'Água.

GLASNER, Barbara; SCHMIDT, Petra. (ed.) (2010). *Chroma: Design, Architecture & Art in Color*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser.

GODFREY, Tony (2009). *Painting Today*. New York: Phaidon Press limited.

GOETHE, Johann Wolfgang Von (1970). *Theory of Colour*. London: MIT Press.

GOLDBERGER, Paul (1981). *Toward different ends*. In DIAMONSTEIN, Barbaralee. (ed.) (1981). *Collaboration: Artists & Architects*. The Centennial Project of The Architectural League.

GOMRINGER, Eugen (1972). *Josef Albers: son oeuvre et sa contribution à la figuration visuelle au cours de XXe siècle*. Paris: Dessain et Tolra.

GRAHAM, Dan (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

GUERRERO, Julián; TAVARES, Gonçalo M.; ROCHA, Paulo Mendes (2011). *Pensar a Casa. Conferências da Casa I*. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.

GRANDE, Nuno (2009). *O Espaço Enquanto Imagem Institucional*. In MATOS, Sara Antónia (ed.) (2009). *Espaço: Arte Contemporânea* Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.

GROYS, Boris (2003). *Beauty as Visibility*. In URSPRUNG, Philip (ed.) (2003). *Herzog & de Meuron – Natural History*. Publication from the exhibition *Herzog & de Meuron*:

Archaeology of the Mind, org. Canadian Centre for Architecture, Montréal, Lars Muller Publishers, pp. 407-415.

HADID, Zaha (1998a). *Zaha Hadid – The Complete Buildings and Projects*. New York: Rizzoli.

HADID, Zaha (1998b). *The Complete Zaha Hadid*. London: Thames & Hudson.

HEARTNEY, Eleanor (2008). *Art & Today*. London: Phaidon Press.

HEER, Jan de (2009). *The Architectonic Colour – Polychromy in the Purist Architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: OIO Publishers.

HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Perennial Classics, trad. Albert Hofstadter.

HELLER, Eva (2012). *A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Barcelona: Gustavo Gili.

Henri Matisse 1904-1917 (1993). Paris: Centre Georges Pompidou.

HENRIQUES, Luís (2006). *Paisagens críticas, crise da paisagem: sobre duas séries fotográficas contemporâneas*. In ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena, (Ed.) (2006). *Arte e Paisagem*. Lisboa: Instituto de História da Arte - Estudos de Arte contemporânea.

HICKETHIER, Alfred (1973). *Le Cube des Couleurs*. Paris: Dessain et Tolra.

HUBBARD, Phil; KITCHIN, Rob; VALENTINE, Gil (ed.) (2008). *Key Thinkers on Space and Place*. London: SAGE Publications.

ITTEN, Johannes (1973). *Art de la Couleur*. Paris: Dessain et Tolra.

JANSSEN, Hans. *Mondrian De Stijl*. Munchen: Hatje Cantz.

JECU, Marta (ed.) (2011). *Subtle Construction*, Lisboa e Malmö: ByPass Editions.

JUDD, Donald (1994). *Some Aspects of Colour in General and Red and Black in Particular*. In BATCHELOR, David (ed.) (2008) *Colour – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, pp. 201-207.

JUSTO, José M. (2011). *Caminhando por um círculo imperfeito. Ernesto de Sousa: estética, palavra e tempo*. In ALVES, Isabel (ed.) Ernesto de Sousa, *Oralidade, futuro da arte? e outros textos (1953-1987)*, pp. 9-18. São Paulo: Escrituras Editora.

KANDINSKY, Wassily (1987). *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KANT, Immanuel (1990). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

KLEE, Paul (2001). *Escritos sobre arte*. Lisboa: Edições Cotovia.

KOMOSSA, Susanne (et al) (ed.) (2009). *Colour in Contemporary Architecture: Projects/Essays/Calendar/Manifestoes*. Amsterdam: Sun Architecture.

- KOOLHAAS, Rem; FOSTER, Norman; MENDINI, Alessandro (2001). *Colours*. Birkhauser – Publishers for Architecture.
- KRONENBURG, Robert (2007). *Flexible: Architecture That Responds to Change*. London: Laurence King Publishing.
- KUPPERS, Harald (1979). *Atlas de Los Colores*. Barcelona: Blume.
- KUPPERS, Harald (1980). *Fundamentos de la teoria de los colores*. Barcelona: Gili.
- LAWRENCE, Nora (2008). *David Batchelor*. In TEMKIN, Ann (et al) (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art, pp. 180-181.
- LEAL, Miguel Teixeira (2009). *A imaginação cega: mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. (Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, orient. Professora Doutora Maria Teresa Cruz). Porto, 590 p.
- LE CLAIR, Charles (1991). *Color in Contemporary Painting – Integrating Practice and Theory*. New York: Watson-Guipill Publications.
- LINZ, Barbara (2010). *Color: Architecture Compact*. Cologne: H. F. Ullmann.
- M. TAVARES, Gonçalo (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação – Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho.
- MANZONI, Piero (1960). *Free Dimension*. In BATCHELOR, David (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, pp. 122-123.
- MADERUELO, Javier (2006). *El Paisaje: Gnesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- MALLGRAVE, Francis, GOODMAN, David J. (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- MATEUS, José (2010). *Territórios Difusos*. In SARDO, Delfim (ed.) (2010). *Falemos de Casas: quando a arte fala arquitetura [Construir, Desconstruir, Habitar]*. Catálogo da exposição inserida na Trienal de Arquitetura de Lisboa: Athena (uma chancela Babel).
- MATOS, Sara Antnia (ed.) (2009). *Espaço: Arte Contemporânea*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.
- MCLACHLAN, Fiona (2012). *Architectural Colour in the Professional Palette*. London: Routledge.
- MELO, Alexandre (1998). *Artes Plásticas em Portugal: dos Anos 70 aos nossos dias*. Algés: Difel.
- NAVARRO, Mariano (2005). *Lugares de Pintura*. In Pedro Calapez: *Lugares de Pintura*. (catálogo da exposição no Centro de Arte Caja de Burgos, 14 de julho a 9 de outubro de 2005). Edição Caja de Burgos.

- NAVARRO, Mariano (2008). *Razão do Olhar*. In *Pedro Calapez: branca e neutral claridade* (catálogo da exposição). Centro de Arte Contemporânea Casa da Cerca, Câmara Municipal de Almada, pp. 31-35.
- NERY, Eduardo (1997). *Eduardo Nery: 1956-1996: arte atelier/arte pública, obras em espaços arquitectónicos e urbanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Culturgest.
- NERY, Eduardo (2003). *Eduardo Nery: exposição retrospectiva – tapeçaria, azulejo, mosaico, vitral [1961-2003]*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- NINIO, Jacques (1991). *A Impregnação dos sentidos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- OITICICA, Hélio (1960). *Colour, Time and Structure*. In BATCHELOR, David (ed.) (2008). *Colour – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, pp. 126-127.
- OSORIO, Luiz Camillo (2011). *José Bechara – Fendas* (catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). Automática, 2010.
- OUTRAM, John (2009). *Iconic Engineering: reflections on the subject of colour in architecture, ornament and city planning*. In PORTER, Tom; MIKELLIDES, Byron. (ed.) (2009). *Colour for Architecture Today*. Oxon, Taylor & Francis, pp. 99-105.
- PAIS OLIVEIRA, Ana (2013). *Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations*, Full Conference Proceedings of AIC Colour 2013, 12th Congress of the International Colour Association, The Colour Group (ed.), Great Britain, Volume II, pp. 489-492.
- PAIS OLIVEIRA, Ana (2014). *Mecanismos de contaminação entre o espaço pictórico e o espaço arquitectónico através da cor: experiência, intuição e erro*. In SABINO, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, pp. 75-88.
- PASTOUREAU, Michel (1992). *Dictionnaire des couleurs de notre temps: Symbolique et Société*. Paris: Bonneton.
- PAULY, Danièle (2002). *Barragán – Space and Shadow, Walls and Colour*. Basel: Birkhauser.
- PÉREZ, Miguel von Hafe (ed.) (2007). *Propostas da Arte Portuguesa – Posição: 2007*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves: Público e Fundação de Serralves.
- PERRY, Gill (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. London: Reaktion Books (Series Art Since the '80s.)
- PETERSEN, Anne Ring (ed.) (2013). *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- PINHARANDA, João (2014). *O essencial de Pedro Calapez*. (Sobre o projeto de Pedro Calapez para a Appleton Square), Lisboa, 5 de abril de 2014.
- PORTER, Tom; MIKELLIDES, Byron. (ed.) (2009). *Colour for Architecture Today*. Oxon, New York: Taylor & Francis.

- QUADROS FERREIRA, António. (Ed.) (2011). *Fazer Falar a Pintura*. Porto: Universidade do Porto.
- QUADROS FERREIRA, António (2013). *Ato de Pintar. Problema do todo. Invenção da ordem*. In SABINO, Isabel (ed.) (2013). *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- QUADROS FERREIRA, António (2014). *A Pintura é uma Lição*. In SABINO, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, pp. 144-161.
- QUARESMA, José (org.) (2009). *Arte e Natureza*. Atas das conferências, Arte e Natureza, Grupo de Ciências e Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- RAPPE, Felicia (2011). *The Viewer in Motion: Elementarization and Standardization in De Stijl*. In Catálogo da exposição *Mondrian, De Stijl*, Stadtische Galerie, Lenbachhaus und Kunstbau, München: Hatje Cantz.
- READ Alan (ed.) (2000). *Architecturally Speaking – Practices of Art, Architecture and the Everyday*. London: Routledge.
- RIEDIJK, Michiel (2009). *Code, Space and Light*. In PORTER, Tom; MIKELLIDES, Byron. (ed.) (2009). *Colour for Architecture Today*. Oxon, New York: Taylor & Francis, pp. 106-108.
- ROCHA, Susana (2014). *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*. In SABINO, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, pp. 162-170.
- RODRIGO, Joaquim (1982). *O Complementarismo em Pintura: Contribuição para a Ciência da Arte*. [S.l.]. Horizonte.
- ROSENDO, Catarina (2009). *Memória, Lugar e “Fazer História”*, in MATOS, Sara Antónia (ed.) (2009). *Espaço: Arte Contemporânea*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.
- ROSSI, Maurizio (ed.) (2014). *Colour and Colorimetry Multidisciplinary Contributions*, Vol. X B, Dip. Design, Politecnico di Milano (Gruppo del Colore).
- SABINO, Isabel (2000). *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa.
- SABINO, Isabel (ed.) (2013). *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- SABINO, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- SACHS, Hinrich; SCHMIDT, Eva (ed.) (2013). *Rémy Zaugg – The Art Museum of My Dreams, or a Place for the Work and the Human Being*. Berlin: Sternberg Press.
- SANZ, Juan Carlos (2001). *Diccionario del Color*. Madrid: Akal.
- SARDO, Delfim (2008). *Paisagem versus passagem*. In SILVÉRIO, João (ed.) (2008). *Passagem – Obras da Coleção da Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento*.

Horta: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, pp. 35-48.

SARDO, Delfim (ed.) (2010). *Falemos de Casas: quando a arte fala arquitectura [Construir, Desconstruir, Habitar]*. Catálogo da exposição inserida na Trienal de Arquitectura de Lisboa. Athena (uma chancela Babel).

SAUERBRUCH, Mattias; HUTTON, Louisa (2009). *On Colour and Space*. In PORTER, Tom; MIKELLIDES, Byron (ed.) (2009). *Colour for Architecture Today*. Oxon, New York: Taylor & Francis, pp. 92-98.

SCHINDLER, Verena M.; CUBER, Stephan (ed.) (2011). *Interaction of Colour & Light in the Arts and Sciences – Book of Abstracts – Conference Proceedings*. Midterm Meeting of the International Colour Association (AIC), Zurich, Switzerland, 7-10 June 2011.

SCHLIEKER, Andrea (2013). *Most of My Drawings aren't really Drawings at all. A conversation about colour and two-dimensional work*. Entrevista a David Batchelor. In BATCHELOR, David (2013) *Flatlands* (Exhibition curated by Andrea Schlieker). Edinburg: The Fruitmarket Gallery, pp. 80-93.

SCHULZ-DORNBURG, Julia (2002). *Arte y Arquitectura: Nuevas Afinidades*. Barcelona: Gustavo Gilli.

SCHREIER, Cristoph (2004). *Pintura em rota de expansão: os sistemas pictóricos proliferantes de Pedro Calapez*. In *Pedro Calapez – Obras Escolhidas 1992/2004* (catálogo da exposição). Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 175-190.

SCULLY, Vincent (1981). *Architecture, Sculpture, and Painting: Environment, Act, and Illusion*. In DIAMONSTEIN, Barbaralee (ed.) (1981). *Collaboration: Artists & Architects*. The Centennial Project of The Architectural League.

SERS, Philippe. (ed.) (1998). *Wassily Kandinsky – Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70.

SILVÉRIO, João (ed.) (2008). *Passagem – Obras da Coleção da Fundação Luso-Americana para o desenvolvimento*. Horta: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.

SOLSO, Robert L. (1994). *Cognition and the Visual Arts*. Cambridge: MIT Press.

SOUSA CARDOSO, João (1999). *Entrevista a Pedro Calapez* (publicada no nº 4 da revista *desvio* 256). In *Pedro Calapez – Obras Escolhidas 1992/2004* (catálogo da exposição). Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SPIRN, Anne Whiston (1998). *The Language of Landscape*. New Haven: Yale University Press.

SWIRNOFF, Lois (2003). *Dimensional Color*. London: W. W. Norton & Company.

SWIRNOFF, Lois (2009). *Color Structure: a perceptual tectonic*. In PORTER, Tom; MIKELLIDES, Byron. (ed.) (2009). *Colour for Architecture Today*. Oxon: Taylor & Francis, pp. 82-83.

TEMKIN, Ann (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. New York: The Museum of Modern Art (MOMA).

The Colour Group (ed.). Full Conference Proceedings of AIC Colour 2013, 12th Congress of the International Colour Association, Great Britain, Newcastle Upon Tyne, Inglaterra, 8 a 12 de julho de 2013.

THOMAS, Maurice (1957). *Harmonie des Couleurs*. Bruxelas: Chez l'Auteur.

TRAQUINO, Marta (2010). *A Construção do lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.

TUAN, Yi-Fu (2005). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

UCETA, Enrique Domínguez (2013). *Arquitectos Pritzker – Herzog & de Meuron*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial.

URSPRUNG, Philip (ed.) (2003). *Herzog & de Meuron – Natural History*. Publication from the exhibition *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, org. Canadian Centre for Architecture. Montréal: Lars Muller Publishers.

URSPRUNG, Philip (2006). *What happened to the Gesamtkunstwerk? The Love-Hate Relationship between Art and Architecture*. In FERNIE, Jess (2006). *Two Minds – Artists and Architects in Collaboration* (2006). London: Black Dog Publishing.

VIDLER, Anthony (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

WEIBEL, Peter (2013). *Pittura/Immedia. Painting in the Nineties between Mediated Visuality and Visuality in Context*. In PETERSEN, Anne Ring (ed.) (2013). *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.

WEINTRAUB, Linda (2003). *Making Contemporary Art – How Modern Artists Think and Work*. London: Thames & Hudson.

WESSELING, Janneke (ed.) (2011). *See it again, say it again – The artist as Researcher*. Valiz, Amsterdam: Antennae.

WILLATS, John (1997). *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*. Princeton: Princeton University Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1978). *Remarks on Colour*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

ZAUGG, Rémy (1986). *The Art Museum of My Dreams, or a Place for the Work and the Human Being*. Stenberg Press.

ZELANSKY, Paul; FISHER, Mary Pat (2009). *Color* (6 ed.) Prentice Hall.

webgrafia

AFONSO, Nadir (2010). Entrevista a João Céu e Silva.

in <http://espacillimite.blogs.sapo.pt/85206.html> [acedido em 22-07-2011]

AMADO, Miguel (2009). *White and neutral clarity*. Artforum International, vol. 47, Issue 5 (Jan 2009), p. 230.

In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/2009_01_artforum_text.pdf

[acedido em 13-01-2015]

Anne-Marie Châtelet (1999). *L'art et le mur. Les relations entre peintres et architectes au début des années vingt*. In Actes du V congrès national d'archéologie et d'histoire de l'art, Bordeaux, INHA (Actes de colloques)

In <http://inha.revues.org/2218> [acedido em 13-08-2015]

BATCHELOR, David (2009). *A bit of nothing – Color Chart II*, Tate Etc. Issue 16, Summer

2009. In <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bit-nothing> [acedido em 06-09 2015]

BECHARA, José (2010 a). Entrevista ao *SaraivaConteúdo*, a propósito do livro *José Bechara, desenhos: como piscada de vaga-lume*.

In http://www.youtube.com/watch?v=x_5Md47SVZw#t=188 [acedido em 28-01-2014]

BECHARA, José (2010 b) Vídeo da montagem da obra da Série *Gelosia*, 2010, no Instituto Figueiredo Ferraz, São Paulo, Brasil. In

<https://www.youtube.com/watch?v=c2051AKxtWM&list=UU7RAwsVkAayqlZDeHI9VK7w&index=4> [acedido em 11-03-2015]

BECHARA, José (2010 c) *José Bechara – Fendas*,

in http://www.automatica.art.br/projetos_bechara.php [acedido em 03-02-2014]

BECHARA, José (2010 d). *José Bechara e o Ofício do Artista*. Vídeo da entrevista ao *SaraivaConteúdo*, a propósito do livro *José Bechara, desenhos: como piscada de vaga-lume*.

In http://www.youtube.com/watch?v=x_5Md47SVZw#t=188 [acedido em 28-01-2014]

BECHARA, José (2013 a). Vídeo sobre a exposição *Repertório para a aproximação de suspensos*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. In <http://tvuol.uol.com.br/video/jose-bechara-expoe-sua-obra-no-instituto-tomie-ohtake-04024C9B3268CCB14326> [acedido em 11-03-2015]

BECHARA, José (2013 b). Depoimento de José Bechara durante a montagem da exposição *Visto de frente é infinito*, no Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. In

<http://www.youtube.com/watch?v=uLjoxo4AnkM> [acedido em 29-01-2014]

BECHARA, José (2014). Entrevista do artista ao Canal Assembleia, por Claudius Portugal, programa Atelier, a propósito da exposição individual na galeria Paulo Darzé, Salvador.

https://www.youtube.com/watch?v=kWhyKYYr_Ec&feature=youtu.be&list=UU7RAwsVkAayqlZDeHI9VK7w [acedido em 10-03-2015]

BECHARA, José (2015). *ArtRio Pílulas de Arte – José Bechara*. Vídeo realizado em parceria pela ArtRio e o Canal Curta.

In <https://www.youtube.com/watch?v=SLztUfbu-U4&feature=youtu.be> [acedido em 10-03-2015]

- BERNING, Dale (2009). *Artist Michael Craig-Martin reveals the system behind his work*, in The Guardian [online] In <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/20/painting-michael-craig-martin> [acedido em 08-09-2015]
- BRODSKY, Estrellita (2010). *Interview – Carlos Cruz-Diez*, Bomb – Artists in Conversation. In <http://bombmagazine.org/article/3372/carlos-cruz-diez> [acedido em 14-09-2015]
- BUENO, Guilherme (2011). *José Bechara, uma produção muito ativa*. In DasArtes, Rio de Janeiro, Brasil (Edição nº 13). In <http://josebechara.com/jose-bechara-uma-producao-muito-ativa/> [acedido em 11-03-2015]
- BOCHNER, Mel (2013). *Institute of Fine Arts Lecture*. In Mel Bochner – If the Colour Changes (catálogo da exposição na Whitechapel Gallery (Londres), Haus der Kunst (Munique) e Fundação de Serralves (Porto). In http://issuu.com/haus_der_kunst/docs/melbochner.english [acedido em 01-04-2015]
- BORCHARDT-HUME, Achim (2013). *Colour my mind*. In Mel Bochner – If the Colour Changes (catálogo da exposição na Whitechapel Gallery (Londres), Haus der Kunst (Munique) e Fundação de Serralves (Porto). In http://issuu.com/haus_der_kunst/docs/melbochner.english [acedido em 01-04-2015]
- BROWN, Mick (2014). *What is Michael Craig-Martin, the godfather of Brit Art, doing at Chatsworth House?* In The Telegraph [online], 16 march 2014. In <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10690175/What-is-Michael-Craig-Martin-the-godfather-of-Brit-Art-doing-at-Chatsworth-House.html> [acedido em 28-05-2015]
- CAIN, James E. (2008). *On color theory – An analysis and criticism of modern color Theory*. In www.opentheshutter.com/colortheorypaper%201.pdf [acedido em 09-09-2011]
- CALAPEZ, Pedro (2011c). Vídeo sobre a exposição *Desordem Comum*, Galeria Miguel Nabinho. In <https://www.youtube.com/watch?v=Z6i6eswcFvU> [acedido em 15-12-2014]
- CALAPEZ, Pedro (2012b). *On Colour*. Texto para a *Thinking Colours Conference: Perception, Translation and Representation*. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica, Lisboa, março de 2012. CECC & Fundação Oriente (TEA). Editado por Anne Aardening. In http://www.calapez.com/texts/2012_Pedro_Calapez_On_Colour.pdf [acedido em 10-02-2015]
- Pedro Calapez: Criss Cross*, Exposição na Galeria Presença, Porto, In <http://makingarthappen.com/2013/04/20/pedro-calapez-criss-cross/> [acedido em 20-04-2014]
- CARPIO, Francisco (2014). *Mirar Miradas con Pedro Calapez*. ABC, 26 April 2014. In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/2014_04_26_abcd_articulo_francisco_carpio_castellano_copy.pdf [acedido em 9-12-2014]
- CARTAXO, Zalinda (2012 b). *Entrevista à editora Apicuri*, 12 de Setembro de 2012. In <http://apicuri.blogspot.pt/2012/09/entrevista-com-zalinda-cartaxo-autora.html> [acedido em 29-10-2015]
- COCCHIARALE, Fernando; FILHO, César Oiticica (2012). *Museu é o mundo* – Folha de sala da exposição temporária de Hélio Oiticica no Museu Coleção Berardo, setembro de 2012 a janeiro de 2013.

In http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/folha_de_sala_helio_oiticicapt.pdf [acedido em 14-06-2015]

COOKE, Lynne (2011). *Blinky Palermo Retrospective 1964-1977*, Dia Art Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College. In <http://hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/07/Palermo-Brochure.pdf> [acedido em 20-08-2015]

CAPUTO, Amália (2004). *Del óxido a la casa. Espacios de tiempo y memória* (Entrevista con el artista José Bechara). *Arte Al Dia Internacional*, Madrid, n.103, 2004. In http://www.artaldiaonline.com/Revistas/117_Diciembre_06_-_Enero_07/REVIEWS_-_JOSE_BECHARA [acedido em 11-03-2015]

COUTO, Maria de Fátima Morethy (2012). *Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e exposição Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro. In <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3798> [acedido em 17-03-2015]

COUTO, Ronan (2010). *Questões sobre a pintura*. In *Pintura além da Pintura*, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.). Belo Horizonte, Centro de Experimentação e Informação de Arte. in http://issuu.com/vgandra/docs/96dpi_2011-ceia_pintura_alem_da_pintura_web [acedido em 27-12-2014]

DUARTE, Bruno (2010). *José Bechara e o Ofício do Artista*. In <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10480> [acedido em 14-02-2014]

DUARTE, Paulo Sérgio (2005). *Essa casa de Bechara*, in *A Casa*, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/essa-casa-de-bechara/> [acedido em 24-03-2015]

DOCTORS, Marcio (2008). *Saudade*. In *Projeto Respiração*, Editora Cobogó e Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/saudade/> [acedido em 17-03-2015]

FARAGO, Jason (2015). *Ellsworth Kelly changed the face of art. At 92, he's still not done*. In *The guardian* [online] <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/31/ellsworth-kelly-painting-paris-groundbreaking> [acedido em 01-09-2015]

FARIAS, Agnaldo (1999). *Design é arte? Boletim ADG*, Associação dos Designers Gráficos, São Paulo, n° 18. In <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp024.asp> [acedido em 11-03-2015]

FARIAS, Agnaldo (2006). *O sumo da violência*. In *A Casa*, Francisco Alves Editora, São Paulo. In <http://josebechara.com/o-sumo-da-violencia/> [acedido em 16-03-2015]

FARIAS, Agnaldo (2013). *José Bechara*. In *catálogo José Bechara*, Editora Barléu, Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/jose-bechara-3/> [acedido em 12-03-2015]

Fendas: José Bechara / [curadoria da exposição e texto do catálogo Luiz Camillo Osório; coordenação geral Luiza Mello]. Rio de Janeiro, Automática, 2010. In http://www.automatica.art.br/livros/bechara_fendas2.pdf [acedido em 15-03-2014]

FERNANDES, João (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero, vinte anos depois...* [online], Catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, Porto. In <http://www.ernestodesousa.com/?p=21> [Acedido em 11-05-2011].

- FÉRNANDEZ MORALES, Angélica; BIGAS VIDAL, Montserrat; BRAVO FARRÉ, Luis (2013). *La pintura de Helmut Federle y su papel en la arquitectura suiza reciente*. Arquteturarevista [online] 9 (janeiro-junho)
In <http://pruebaredalyc.redalyc.org/articulo.oa?id=193628129007> [acedido em 26-05-2015]
- FÉRNANDEZ, Miguel (2008). *Pedro Calapez, el disfrute de la pintura, Escala de Color*. El Mundo Cultural, 14 de junho de 2008. In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/2008_05_el_mundo_cultural_text.pdf [acedido em 13-01-2015]
- FERREIRA, Glória (2007). *Quando a noite encosta na janela. Entrevista a José Bechara*, Rio de Janeiro, in Blefescu, editora Dardo, Espanha, 2008. In <http://josebechara.com/quando-a-noite-encosta-na-janela/> [acedido em 11-03-2015]
- FILHO, Paulo Venancio (2012). *Complexa distensão*. Prefácio do livro *Pintura em Distensão*, de Zalinda Cartaxo, Rio de Janeiro, apicuri.
In <http://www.canalcontemporaneo.art.br/livraria/archives/000738.html> [acedido em 12-10-2012]
- FRANCA, Patrícia (2010). *Evidências da imagem: pintura e fotografia*. In *Pintura além da Pintura*, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.). Belo Horizonte, Centro de Experimentação e Informação de Arte.
in http://issuu.com/vgandra/docs/96dpi_2011-ceia_pintura_alem_da_pintura_web [acedido em 27-12-2014]
- FRIED, Michael (1967). *Art and Objecthood*. In <http://www.scaruffi.com/art/fried.pdf> [acedido em 19-08-2015]
- GARRAT, Sheryl (2014) *Ian Davenport: the bright side*. In The Telegraph, May 31, 2014.
In <http://www.telegraph.co.uk/luxury/art/34984/ian-davenport-the-bright-side.html> [acedido em 15-07-2015]
- GLANCEY, Jonathan (2003) *Give us a swirl*. The guardian [online], 27 January 2003. In <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jan/27/architecture.artsfeatures> [acedido em 29-05-2015]
- GRAHAM-DIXON, Andrew (1993). *This is the house that Rachel built...* In The Independent [online] In <http://www.independent.co.uk> [acedido em 24-06-2015]
- GRUNENBERG, Christoph (2009). *Sixty years at full intensity*.
In <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/sixty-years-full-intensity> [acedido em 01-09-2015]
- Herzog & de Meuron (2000), *126 – Tate Modern*, London, UK.
In <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/126-150/126-tate-modern.html> [acedido em 22-05-2015]
- Herzog & de Meuron (2013). *Myths and collaborations over time*. The 2013 Preston H. Thomas Memorial Lecture held by Jacques Herzog at the Cornell University, Department of Architecture, Abby and Howard Milstein Auditorium, Milstein Hall, Ithaca, New York, 10 September 2013.
In <http://livestream.com/accounts/1634994/events/2388429> [acedido em 29-04-2015]

Herzog & de Meuron (2014). *Architecture + Art: If you build it, will they come? The future of Museum Architecture*, Jacques Herzog/ Hal Foster /Chairde by Alice Rawsthorn, The Architecture Foundation, 10 February 2014, Tate Modern, Starr Auditorium. In <https://www.youtube.com/watch?v=piHOTVRXvZY> [acedido em 05-06-2015]

Herzog & de Meuron (2015). *5 x 2 Variations on five architectural and programmatic typologies*. Lecture held by Jacques Herzog for the New North Zealand Hospital. Copenhagen, Denmark, 28 April 2015. In <http://www.herzogdemeuron.com/index/practice/lectures/quel-est-le-potential-d-une-architecture-video.html> [acedido em 05-05-2015]

HILL, Marcos (2010). *Do corpo visão-razão à percepção do corpo ambiental: peculiaridades culturais latino-americanas*. In *Pintura além da Pintura*, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.). Belo Horizonte, Centro de Experimentação e Informação de Arte. in http://issuu.com/vgandra/docs/96dpi_2011-ceia_pintura_alem_da_pintura_web [acedido em 16-12-2014]

HÜRZELER, Catherine (1997). *Jacques Herzog: Collaboration with Artists* – Interview with Jacques Herzog. In Herzog & de Meuron. *Urban Projects. Collaboration with Artists. Three Current Projects*. Exh. Cat. *Architectures of Herzog & de Meuron. Portraits by Thomas Ruff*. TN Probe Exhibition Space, Tokyo. 22 November 1996 – 9 January 1997. Tokyo, TN Probe Toriizaka Networking, 1997. Vol. No. 4. pp. 49-71. In <https://www.herzogdemeuron.com/index/practice/writings/conversations/huerzeler.html> [acedido em 28-04-2015]

JECU, Marta (2010). *Concepts are Mental Images: The Work as Ruin*, e-flux jornal 18 (September) 2010. In <https://cgrimes-media.s3.amazonaws.com/files/qi7GV2BZRYOSA3pMWLKryA.pdf> [acedido em 10-07-2015]

KLINKHAMMER, Barbara (2011). *After Purism: Le Corbusier and Color*. In *Preservation, Education & Research*, Volume Four. In http://www.ncpe.us/wp-content/uploads/2013/01/Klinkhamer_OffprintPERvol4.pdf [acedido em 17-08-2015]

KRAUSS, Rosalind (1979). *Sculpture in the Expanded Field, October*, Vol. 8, pp. 30-40. In <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf> [acedido em 12-05-2011]

LACAN, Jacques (1988). *O Seminário, Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. In <http://minhateca.com.br/atilamunizpa/Documentos/LACAN> [acedido em 15-04-2015]

LAMBERT, Maria de Fátima (2005). José Bechara – Essa Cinza das Horas. In http://www.academia.edu/1086434/Jos%C3%A9_Bechara_essa_Cinza_das_Horas_ [acedido em 14-02-2014]

LIMA, Francisco Cardoso (2011). *O Artista pelo Artista na voz do próprio*. Entrevista a Pedro Calapez, no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro. In http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-pedro_calapez.pdf [acedido em 10-02-2015]

MARTINS, Júlio (2010). *Algumas impressões sobre a pintura*. In *Pintura além da Pintura*, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.). Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte.
in http://issuu.com/vgandra/docs/96dpi_2011-ceia_pintura_alem_da_pintura_web [acedido em 18-12-2014]

MCDERMOTT, Emily (2015). *Stripes Across The Decades*. Interview to Daniel Buren, March 7, 2015. In http://bortolamigallery.com/site/wpcontent/uploads/2014/09/DB_Interview_March_20151.pdf?096376 [acedido em 08-07-2015]

MININI, Massimo (2011). Dan Graham & Gabriele Basilico.
In <http://www.domusweb.it/en/photo-essays/2011/03/29/dan-graham--gabriele-basilico.html> [acedido em 13-07-2015]

MOORE, Rowan (2011). *The Art-Architecture complex by Hal Foster – review*, in The Observer [online], In <http://www.theguardian.com/books/2011/sep/16/art-architecture-complex-foster-review> [acedido em 20-07-2015]

MUNRO, Delphine (2014). *Barulheira 01*. The European Investment Bank, Lisboa, 10/02/2014. In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/munro_delphine._barulheira_01._the_european_investment_bank_lisbon_10_febuary_2014.pdf [acedido em 09-12-2014]

NAVARRO, Mariano (2010). *Pedro Calapez, trasfondo carnal*. In El Mundo Cultural, 2010. Sobre a exposição *Trasfondo* na Galería Max Estrella, Madrid, dezembro de 2010. In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/2010_11_05_el_mundo_cultural_text.pdf [acedido em 06-01-2014]

NAVARRO, Mariano (2013). *Ali onde não há mais que horizonte*, outubro de 2013. In Calapez, *O que nós vemos das coisas 2008-2013*, Edições Bial, 2013. In http://issuu.com/pedrocalapez/docs/calapez_bial_miolo_150_dpi_s_rgb-op [acedido em 09-12-2014]

NEWMAN, Avis (2010). *Bordas e Limites: Enquadrando o Inquadrável*. In *Pintura além da Pintura*, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill e Viviane Gandra (org.). Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte.
In http://issuu.com/vgandra/docs/96dpi_2011-ceia_pintura_alem_da_pintura_web [acedido em 18-12-2014]

KRAUSS, Rosalind (1979). *Sculpture in the Expanded Field*, in *October*. Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44. In http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf [acedido em 13-08-2013]

KRISTEVA, Julia (1980). *Giottos's Joy*, in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez.
In https://www.criticalsecret.net/IMG/pdf/noc_kristeva-4.pdf [acedido em 09-09-2015]

OLAIO, António (2005). *piso zero, Pedro Calapez, 2005*. In <http://homelessmonalisa.com/obra/piso-zero/> [acedido em 19-02-2015]

OLIVEIRA, Luísa Soares de (2014). *O que fazer com estas imagens*. In Público 29/04/2014 [online] In

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-que-fazer-com-estas-imagens-1659137>
[acedido em 24-02-2014]

Os Gibis de Raymundo Colares. Texto publicado no catálogo da exposição *Raymundo Colares*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Luiz Camillo Osório, no período de 18 de outubro a 19 de dezembro de 2010.

In http://www.academia.edu/5980073/Os_Gibis_de_Raymundo_Colares [acedido em 30-12-2014]

OSORIO, Luiz Camillo (2006). *José Bechara: Processos e Desvios*. In *A Casa*, Francisco Alves Editora, Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/jose-bechara-processos-e-desvios/> [acedido em 24-03-2015]

OSTROW, Saul (2003). Entrevista a Sol LeWitt.

In <http://bombmagazine.org/article/2583/sol-lewitt> [acedido em 14-07-2015]

PATRICK, Jehra (2013). *5 Artists Expanding the (Painting) Field, from the Midwest*. Walker Art Center. In <http://blogs.walkerart.org/mnartists/2013/02/28/5-artists-expanding-the-painting-field-from-the-midwest/> [acedido em 23-08-2015]

PÉREZ, Miguel von Hafe (2013). *D'Ailleurs, C'est toujours les autres qui meurent* in *O que nós vemos das coisas 2008-2013*, Edições Bial.

In http://issuu.com/pedrocalapez/docs/calapez_bial_miolo_150_dpi_s_rgb-op [acedido em 9-12-2014]

REIS, Paulo (2006). *A second first impression, de Diana Costa*. In <http://diana-costa.wix.com/dianacosta#!paulo-reis/czmh> [acedido em 10-09-2012]

REIS, Paulo (2008). *Conversa com José Bechara*. Entrevista, Dardo Magazine, No 7, fevereiro-maio 2008. In <http://josebechara.com/conversa-com-jose-bechara/> [acedido em 30-03-2015]

REIS, Paulo (2010). *Deambulações acerca das qualidades...* In *Como piscada de vaga-lume*. Rio de Janeiro: editora Réptil. In <http://josebechara.com/deambulacoes-acerca-das-qualidades/> [acedido em 16-03-2015]

REIS, Pedro (2009). *Accelerated architecture or painting process? Bypass #1, 2009-2010*, pp. 14-15. In <https://cgrimes-media.s3.amazonaws.com/files/8UtIzRAaQP6tpu47pcszHQ.pdf> [acedido em 10-07-2015]

RORIMER, Anne (2003). *Daniel Buren: From Painting to Architecture, Parket 66*.

In <http://bortolamigallery.com/artist/daniel-buren/bio/> [acedido em 08-07-2015]

SARDO, Delfim (2007). *Blefuscu: 6 pontos sobre o trabalho de José Bechara*. Espanha: Editora Dardo. In <http://josebechara.com/blefusco-6-pontos-sobre-o-trabalho-de-jose-bechara/> [acedido em 17-03-2015]

SCHENKENBERG, Tamara H. (2013). Donald Judd: The Multicolored Works. In <http://judd.pulitzerarts.org/> [acedido em 07-09-2015]

SCOVINO, Felipe (2011). *Crítica – José Bechara*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, in *Flash Art* Vol. XLIV, nº. 278 maio-junho 2011. In <http://josebechara.com/critica-jose-bechara-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro/> [acedido em 27-04-2015]

SCOVINO, Felipe (2014). *José Bechara*, catálogo da exposição na Simões de Assis Galeria de Arte. In <http://www.simoedeassis.com.br/catalogo/Jos%C3%A9%20Bechara.pdf> [acedido em 11-03-2015]

SILVA, Anna Corina Gonçalves da Silva (2011). *O Experimental da “Nova Objectividade”*: O contexto artístico brasileiro entre os anos 1950 e 1960.

In <http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/05p199.pdf> [acedido em 17-03-2015]

SILVÉRIO, João (2009). *Projecto vs. Performance, Empty Cube: Carlos Bunga*. In

http://www.emptycube.org/artista10/artista_j.html

[acedido em 09-07-2015]

SKIDMORE, Maisie (2015). *David Batchelor defaces esteemed art journal October with colour and flair*. In <http://www.itsnicethat.com/articles/david-batchelor> [acedido em 10-09-2015]

SMITH, Roberta (2012). *Like Watching Paint Thrive – In Five Chelsea Galleries, the State of Painting*. In The New York Times, June 28, 2012 [online]

in http://www.nytimes.com/2012/06/29/arts/design/in-five-chelsea-galleries-the-state-of-painting.html?pagewanted=all&_r=3& [acedido em 23-08-2015]

SOLANA, Guillermo (2003). *El retablo del deseo de Pedro Calapez*. In El Cultural, a propósito da exposição na Galeria Max Estrella.

In <http://www.elcultural.es/revista/arte/El-retablo-del-deseo-de-Pedro-Calapez/7027>

[acedido em 13-01-2015]

SOUSA, Ernesto de (196?). *Para uma carta sobre a casa*. In 33 Folhas.

In http://www.triplov.org/ernesto/33Folhas/folha_08.htm [acedido em 02-02-2011]

STAFFORD, Andrew (2008). *Making sense of Marcel Duchamp*.

In <http://www.understandingduchamp.com/text.html> [acedido em 01-09-2015]

TAUT, Bruno (1918). *Program of the Arbeitstrast fur Kunst*, Berlin.

In http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018 [acedido em 14-08-2015]

TITTMARSH, Mark (2006). *Shapes of inhabitation: Painting in the expanded field*. In ArtMonthly Australia #189, May 2006, pp. 27-32. In

http://www.academia.edu/1576105/Shapes_of_inhabitation_Painting_in_the_expanded_field

[acedido em 14-07-2015]

TURNER, Douglas (2014). *Open Your Eyes – Pedro Calapez at LYNCH THAM*. In The Architecture of Tomorrow, 11-09-2014.

In http://www.lynchtham.com/uploads/1/1/1/3/11133560/pedro_calapez_douglas_turner.pdf [acedido em 9-12-2014]

URSPRUNG, Philip (2011). *Built Images: Herzog & de Meuron by Philip Ursprung*. Lecture Series: Judgment, Rice University. Houston.

In <https://www.youtube.com/watch?v=zPbqJyd0vdg> [acedido em 28-05-2015]

VIDAL, Júlio César Abad (2008). *De Abstract, La pintura última de Pedro Calapez*. In *Abstract Pedro Calapez 2004_2008*, edições MPPC.

In <http://issuu.com/pedrocalapez/docs/abstract> [acedido em 15-12-2014]

VISCONTI, Jacopo Crivelli (2011). *Caminhos para o antes*. Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/caminhos-para-o-antes/> [acedido em 16-03-2015]

VLEMING, Ignacio (2011). Entrevista a Selina Blasco – *El Arte es acción*. IV Encuentro Internacional, Performance y Arquitectura, 11-27 novembro de 2011. In http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/mc/arteaccion/2012/artistas-arquitectos-comisarios/Selina_Blasco_entrevista.pdf [acedido em 10-07-2015]

WEINTRAUB, Max (2012). *On View Now – Damien Hirst's Spot Paintings and the "Joy of Color"*. In <http://blog.art21.org/2012/02/02/on-view-now-damien-hirsts-spot-paintings-and-the-joy-of-color/#.VfXut87FI7A> [acedido em 13-09-2015]

WHETSTONE, David (2014). *Baltic flooded by colour in latest blockbuster exhibiton*. In The Journal [online] In <http://www.thejournal.co.uk/culture/arts-culture-news/baltic-centre-contemporary-art-flooded-7411200> [acedido em 08-07-2015]

ZEITLIN, Marilyn (2007). *Domicílio (Ir)Rompido*, in Blefescu, Editora Dardo, Espanha. In <http://josebechara.com/domicilio-irrompido/> [acedido em 30-03-2015]

índice de ilustrações

Parte I

A cor entre a arte e a arquitetura: espaços de contaminação e colaboração

1. Arte e arquitetura – relações e convergências

Fig. 1 – Jeff Wall. *Dominus Estate Winery*, Yountville, California, 1999. Impressão de gelatina de prata. 197.3x257 cm. Edifício de Herzog & de Meuron (1996-1998). In <http://www.cca.qc.ca/en/collection/827-jeff-wall-dominus-winery> [acedido em 11-06-2015]

Fig. 2 – Dan Flavin. *Untitled-to-Virginia-Dwan-2*, 1971. David Zwirner Gallery. In <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=1224> [acedido em 12-08-2015]

Fig. 3 – Bruno Taut. *Variações de cores nas portas e entradas em Hufeisensiedlung*, (1925-1933), Berlim. In https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Taut [acedido em 14-08-2015]

Fig. 4 – Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, *Model Maison d'Artista*, 1923 (reconstrução em 1982), Collection Gemeentemuseum, Den Haag. In <http://arttattler.com/archivetheovandoesburg.html> [acedido em 13-08-2015]

Fig. 5 – Theo van Doesburg, *Salle de Ciné-dancing*, Café Aubette, Estrasburgo, França, 1926-1928. In <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/04/25/cafe-laubette-theo-van-doesburg-1928/> [acedido em 13-08-2015]

Fig. 6 – Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Poster apresentado na exposição *This is Tomorrow*, 1956. In <http://www.wallpaper.com/art/this-is-tomorrow-2010-exhibition-london/4780> [acedido em 07-07-2015]

Fig. 7 – El Lissitzky, *Proun Room*, 1923 (reconstrução em 1971). Coleção Van Abbe Museum. In <http://theworkingrecord.com/category/maap14/situations/> [acedido em 07-07-2015]

Fig. 8 – Dan Graham, *Homes of America*, 1965. In <http://www.medienkunstnetz.de/works/homes-for-america/> [acedido em 08-07-2015]

Fig. 9 – Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978. In <http://www.artsconnected.org/resource/91745/alteration-to-a-suburban-house> [acedido em 08-07-2015]

Fig. 10 – *La Defense*, UN Studio, Almere Business Centre, Holanda. 1999-2004. In <http://bywojtek.net/portfolio-item/the-netherlands/> [acedido em 21-07-2015]

Fig. 11 – Antoni Malinowsky, Instalação no The Royal Court, Varsóvia, 2008. In <http://www.drawingatwork.co.uk/gallery/colour/> [acedido em 22-07-2015]

Fig. 12 – Martha Rosler. *In the Place of the Public: Airport Series* (1983-presente). Munique, março de 1999. In <http://www.martharosler.net/photo/public/airport3.html> [acedido em 06-07-2015]

Fig. 13 – Zaha Hadid, *The Peak Leisure Club*, Hong Kong, 1983, desenho. In <http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/31/past-forward.htm> [acedido em 12-07-2015]

Fig. 14 – Julian Opie, *Roadscape 23*, 2000. Impressão C-type s/ madeira. 25,5 x 40cm. In http://www.bernhardknaus-art.de/SH_Opie_E.html [acedido em 2-07-2015]

Fig. 15 – Trevor Young, *Roadscape 23*, 2000. Impressão C-type s/ madeira. 25,5x40cm. In <https://byczek.wordpress.com/2010/12/06/trevor-young-non-places/> [acedido em 17-07-2015]

Fig. 16 – Andreas Gursky, *99 Cent*, 1999. Chromogenic color print. 207 x 337 cm. In http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/99cent_pop.html [acedido em 13-07-2015]

Fig. 17 – Gabriele Basilico, *Brescia*, 2010. Pure pigmented print. In <http://www.galleriaminini.it/exhibitions/gabriele-basilico-dan-graham/> [acedido em 13-07-2015]

Fig. 18 – Rachel Whiteread, *House*, 1993. In <http://www.apollo-magazine.com/house/> [acedido em 25-06-2015]

Fig. 19 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. In <http://www.ionoi.it/index.php?pages=architecture&start=70> [acedido em 25-06-2015]

Fig. 20 – Tracey Emin, *Knowing My Enemy*, 2002. In <http://www.loveiswhatyouwant.com/exhibition/> [acedido em 25-06-2015]

Fig. 21 – Marjetica Potrc, *Hybrid House*, 2003. Instalação no Palm Beach Institute of Contemporary Art, Fla., 2003-4. In <https://carpediemclub.wordpress.com/2011/06/07/slovenian-artist-marjetica-potrc-between-the-10-most-important-artists-of-today/> [acedido em 08-07-2015]

Fig. 22 – Carlos Bunga, *Untitled, Model #33*, 2007. Acrílico s/ cartão, fita adesiva e mesa. 85x45x47cm. In <http://www.trienaldelisboa.com/2010/pt/exposicoes/exposicao-falemos-de-casas-quando-a-arte-fala-arquitectura> [acedido em 15-05-2011]

Fig. 23 – Olafur Eliasson, *Your House*, 2006. Livro publicado pela Library Council of the Museum of Modern Art, Nova Iorque. In <http://www.thisiscolossal.com/2013/09/your-house-olafur-eliasson/> [acedido em 13-07-2015]

Fig. 24 – Carlos Bunga, *The Hammer Projects*, vista da instalação no Hammer Museum, Los Angeles, abril de 2012. In <http://www.domusweb.it/en/art/2012/01/11/carlos-bunga-at-the-hammer-museum.html> [acedido em 10-07-2015]

Fig. 25 – Ângela Ferreira, *Meridian House*, Parque de Escultura da Casa da Cerca, Almada, 2013. In http://aditaduradacultura.blogspot.pt/2013_12_01_archive.html [acedido em 03-07-2015]

Fig. 26 – José Pedro Croft, vista da exposição *Tres Puntos no Alineados*, Palexco, Corunha, maio de 2013. In <http://www.abc.es/cultura/cultural/20130315/abci-cultural-jose-pedro-croft-201303151740.html> [acedido em 13-07-2015]

Fig. 27 – John Baldessari. *What is Painting*, 1968. Synthetic polymer paint on canvas, 172.1 x 144.1 cm. In https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-what-is-painting-1966-68 [acedido em 29-07-2015]

Fig. 28 – Mel Bochner, *Non-verbal structures*, 1973. Enamel s/ parede. Dimensões determinadas pela instalação.

In http://www.simonleegallery.com/artists/mel_bochner/selected_works.html [acedido em 01-01-2015]

Fig. 29 – Sol LeWitt, *Wall Drawing #1131 (Whirls and Twirls)*, 2004. Instalação na Wadsworth Atheneum, acrílico s/ as paredes do museu, 219x1380cm.
In <http://beacharts.ca/art110/algorithmic/> [acedido em 14-07-2015]

Fig. 30 – Ian Davenport, *Guidi Gallery Wall Painting*, 2012.
In <http://www.iandavenportstudio.com/artworks/categories/6/9459/> [acedido em 15-07-2015]

Fig. 31 – Ian Davenport, *Poured Lines*, Southwark Street, 2006.
In <http://www.iandavenportstudio.com/artworks/categories/6/9453/> [acedido em 15-07-2015]

Fig. 32 – Robert Irwin. *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*, 2006. PaceWildenstein, Nova Iorque. In <http://www.minusspace.com/2007/01/robert-irwin-whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-pacewildenstein-new-york-ny/> [acedido em 15-07-2015]

Fig. 33 – Zalinda Cartaxo, *Extensus IV*. Vista da exposição na galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, julho de 2012. In <http://arteref.com/diversos/extensus-iv-de-zalinda-cartaxo/> [acedido em 15-07-2015]

Fig. 34 – José Lourenço. *Sem título*, 2015. Acrílico s/ tela. 170x170cm.
In http://carloscarvalho-ac.com/artists/jose-lourenco_13.html [acedido em 17-07-2015]

Fig. 35 – Brian Alfred, *Halos*, 2009. Acrílico s/ tela. 40,6x50,8cm. In <http://www.studiolacitta.it/English/Artists/BrianAlfred.php> [acedido em 17-07-2015]

Fig. 36 – Tommy Fitzpatrick, *Nest*, 2011. Acrílico s/ tela.
In <http://www.txstgalleries.org/category/spring-2013-exhibitions/> [acedido em 17-07-2015]

Fig. 37 – Cyprien Gaillard, *The Recovery of Discovery*. Instalação com 3000 caixas de cartão e 72000 garrafas de cerveja no Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlim, 2011. In <https://criticalissuesintheculturalindustries2.wordpress.com/exhibition/cyprien-gaillards-the-discovery-of-recovery/> [acedido em 17-07-2015]

Fig. 38 – Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, 1985-86. Cimento, mármore, pedra, aço galvanizado, água, eletricidade. Trabalho *in situ*, Palais-Royal, Paris. In <http://archeologue.over-blog.com/article-les-colonnes-de-buren-retrouvent-leur-eclat-43235364.html> [acedido em 08-07-2015]

Fig. 39 – Daniel Buren, *A Diagonal for a Rhodamine Red Wall*, 2006. Pintura *in situ*, Galeria Nicolai Wallner, Copenhaga, julho de 2006. Acrílico s/ parede. 327 x 625 cm. In <http://artnews.org/danielburen> [acedido em 10-07-2015]

Fig. 40 – Hélio Oiticica, *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5*, De luxe, 1977. In <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/invencao-da-cor-penetraavel-magic-square-5-de-luxe/> [acedido em 17-07-2015]

Fig. 41 – Raymundo Colares, *Gibi*, 1971. Papel recortado. In <http://www.bolsadearte.com/obras/detalhes/id/2187?redirecionar=http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/13/&nav=MjE4Nyw1OTQsMTIwMg==> [acedido em 30-12-2014]

Fig. 42 – Raymundo Colares, *Gibi* exposto no Museu de Arte Moderna de São Paulo em setembro de 2010, curadoria de Luiz Camillo Osorio.

In <http://galeriasergiocaribe.com.br/blog/?p=1638> [acedido em 30-12-2014]

Fig. 43 – Katharina Grosse, Instalação pictórica na Ikon Gallery, Birmingham, 2002.
In <https://amyhuggett.wordpress.com/2013/03/> [acedido em 19-08-2015]

Fig. 44 – Liam Gillick, *Complete Bin Development Series*, 2013. Vista da exposição *For the doors that are wedded shut*, Kerlin Gallery, Dublin, agosto de 2013. In <http://mousse magazine.it/liam-gillick-kerlin-gallery/> [acedido em 08-07-2015]

Fig. 45 – Martin Pfeifle, *Rotemarcha*, 2010. Tiras de filme em seis diferentes tons de vermelho. Antiga abadia imperial de Aachen-Kornelimünster, North Rhine-Westphalia, Alemanha. In http://www.contemporaryartdaily.com/2011/01/neues-rheinland-at-museum-morsbroich/pfeifle_rotemarcha/ [acedido em 21-08-2015]

Fig. 46 – Tobias Reheberger, *Mutter 81%*, 2002. Metal, papel plastificado, tecido, acrílico, madeira, fita adesiva. 280 x 700 x 570 cm. Museu de Serralves, Porto. Fotografia da autora.

*

2. A cor depois da teoria

Fig. 47 – Michel Eugène Chevreul, *The Light Spectrum represented as a circle*, 1864. In <http://www.michaelharding.co.uk/colour-and-technique.php> [acedido em 11-09-2015]

Fig. 48 – Paul Klee, *Highways and Byways*, 1929. In <https://pavlopoulos.wordpress.com/articles/paul-klee-highways-and-byways-1929/> [acedido em 13-09-2015]

Fig. 49 – Josef Albers. *Homage to the Square: With Rays*, 1959. 122,2cmx122,2cm. In <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.160> [acedido em 27-08-2015]

Fig. 50 – Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. Óleo s/ tela, alfinetes e parafuso. 69.8 x 303 cm. In <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128> [acedido em 01-09-2015]

Fig. 51 – Ellsworth Kelly, *Spectrum I*, 1953. Óleo s/ tela. 152,4 x 152,4 cm. In <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/sixty-years-full-intensity> [acedido em 01-09-2015]

Fig. 52 – Gerhard Richter. *Ten Large Color Panels*, 1966-1972.
In <http://www.thecityreview.com/colorcht.html> [acedido em 04-09-2015]

Fig. 53 – Sherrie Levine, *Salubra #2*, 2009. Acrílico em mogno. 14 partes, cada painel: 69x61cm. In <http://framingark.blogspot.pt/2010/07/sherrie-levine-le-corbusier.html> [acedido em 06-07-2015]

Fig. 54 – Sol LeWitt, *Wall Drawing #1136*. Vista da instalação na Turner Contemporary, Kent, dezembro 2013 a junho 2014. In <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/sol-lewitt> [acedido em 07-09-2015]

Fig. 55 – Barnett Newman, *Ulysses*, 1952. Óleo s/ tela. 337x127cm.
In <http://www.palimpsest.org.uk/forum/showthread.php?p=36317> [acedido em 03-09-2015]

Fig. 56 – Ellsworth Kelly, *Blue Green Red I*, 1964-1965.

In <http://members.home.nl/kunstna1945/post%20painterly%20abstraction.htm> [acedido em 03-09-2015]

Fig. 57 – Donald Judd, Vista da exposição *The Multicolored Works*, Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, 10 de maio de 2013 a 4 de janeiro de 2014. In

<http://pulitzerarts.org/donald-judd> [acedido em 05-09-2015]

Fig. 58 – Daniel Buren, *Dislocated Skylight*, 2007. Alumínio e acrílico, 300x716cm. Vista da exposição na Lisson Gallery, Londres. In <http://www.lissongallery.com/exhibitions/daniel-buren> [acedido em 08-08-2015]

Fig. 59 – Michael-Craig Martin, *Inhale/Exhale*, Pintura mural na Manchester Art Gallery, 2002. In <http://www.theguardian.com/arts/critic/feature/0,,719505,00.html> [acedido em 08-08-2015]

Fig. 60 – Mel Bochner, *Strong Language*, Vista da exposição no The Jewish Museum, Nova Iorque, 2014. In <http://www.tabletmag.com/scroll/171361/mel-bochner-returns-to-the-jewish-museum> [acedido em 08-09-2015]

Fig. 61 – Ignasi Aballí, *Vitrines CMYK*, 2011. Metacrilato, impressão digital, vinil e aço. 180x180x60cm. In <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/vitrines-cmyk/> [acedido em 14-09-2015]

Fig. 62 – Sanford Wurmfeld, *Color Visions*, 1966-2013. Vista da exposição na Hunter College Times Square Gallery, Nova Iorque, 2013.

In <https://www.yareah.com/2013/03/14/art-ny-color-symposium-0823/> [acedido em 14-09-2015]

Fig. 63 – David Batchelor, *Idiot Stick 16*, 2005.

In <http://albrightknox.tumblr.com/post/99056848219/david-batchelor-scottish-born-1955-idiot-stick> [acedido em 09-09-2015]

Fig. 64 – Angela Bulloc, *Copper Stack 4*, 2012. In

http://www.simonleegallery.com/artists/angela_bulloch/ [acedido em 08-08-2015]

Fig. 65 – David Batchelor, *Blob Paintings*. Vista da exposição Flatlands na Spike Island, Bristol, novembro de 2013 a janeiro de 2014. In <http://thisistomorrow.info/articles/david-batchelor-flatlands> [acedido em 09-09-2015]

Fig. 66 – David Batchelor, *The October Colouring-Book*, 2012-13.

In <http://www.itstnicethat.com/articles/david-batchelor> [acedido em 10-09-2015]

Fig. 67 – David Batchelor, *Found Monochromes of London*, 1997-2003. Impressões digitais Lambda. Oito de uma série de 81 fotografias, cada 50x35cm. In

<https://magdorian.wordpress.com/2015/06/08/key-artistsartworks/> [acedido em 06-07-2015]

Fig. 68 – David Batchelor, *I Love King's Cross and King's Cross Loves Me*, 1996-1997.

Plataformas de transporte encontradas, chapa acrílica, tinta de esmalte. Dimensões variáveis. In <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bit-nothing> [acedido em 06-09-2015]

Fig. 69 – Piero Manzoni, *Achrome*, 1958. In

<http://www.mutualart.com/Artwork/Achrome/DA2A9891F6FFC6FC> [acedido em 13-09-2015]

Fig. 70 – Damien Hirst, *Zirconyl Chloride*, 2008. Tinta plástica s/ tela. In <http://blog.art21.org/2012/02/02/on-view-now-damien-hirsts-spot-paintings-and-the-joy-of-color/#.VfXut87FI7A> [acedido em 13-09-2015]

Fig. 71 – Josef Albers. *Stacking tables*, 1927. The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany. In <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/stacking-tables> [acedido em 28-09-2015]

Fig. 72 – Hélio Oiticica. *Grande Núcleo*, 1960. Vista da exposição Hélio Oiticica: The Great Labyrinth, MMK Museum fur Moderne Kunst Frankfurt/Main, Alemanha, 2013-2014. In http://universes-in-universe.org/eng/magazine/articles/2013/helio_oiticica/photos/04 [acedido em 15-09-2015]

Fig. 73 – Carlos Cruz-Díez, *Cromosaturación*, 1968. In http://www.frieze.com/issue/review/carlos_cruz_diez/ [acedido em 14-09-2015]

Fig. 74 – Carlos Cruz-Díez, *Transchromies à 6 elements*, 2010. Escultura em plexiglass. 54x20x20cm. In <http://www.mike-art-kunst.com/Work/Cruz-Diez-Carlos/Transchromiesa6plaquescouleurs> [acedido em 14-09-2015]

Fig. 75 – Jesus Rafael Soto. *Penetrable BBL Blue*, 2/8, 1999. Nylon, metal. In <http://durbansegnini.com/artists/soto/> [acedido em 15-09-2015]

Fig. 76 – Yaacov Agam. Reconstituição (por parte do Centre Pompidou em Paris, em 2012) do Salão dos apartamentos privados do Palais de L'Elysée construído pelo artista para o presidente George Pompidou em 1974. In <http://blog.couleuraddict.com/tag/Couleurs/page/2> [acedido em 30-12-2014]

Fig. 77 – Sirous Namazi, *Untitled (Modules)*, 2012. Ferro, tinta esmalte. 175x172,8x42cm. In <http://www.nordenhake.com/php/artist.php?RefID=43> [acedido em 24-07-2015]

Fig. 78 – Sirous Namazi, *Disaster*, 2008. Acrílico s/ acetato. In <http://www.architonic.com/ntsht/fiac-08/7000151> [acedido em 24-07-2015]

Fig. 79 – Jessica Stockholder, *Bow Tied in the Middle*, 1966. Dimensões variáveis. In <http://pictify.com/150111/jessica-stockholder-bow-tied-in-the-middle> [acedido em 14-09-2015]

*

Parte II

Três casos de estudo: Pedro Calapez, José Bechara e Herzog & de Meuron

1. Pedro Calapez – a convocação do olhar

Fig. 80 – Pedro Calapez, *inc #01*, 2006. Conjunto de 22 painéis de alumínio pintados a acrílico. 194x321.5x44.5cm. In <http://www.calapez.com/works2surface.html> [acedido em 17-01-2015]

Fig. 81 – *azulvermelho*, intervenção de Pedro Calapez e Ana Léon na Galeria Diferença, Lisboa, 1982. Fotografia cedida por Pedro Calapez.

Fig. 82 – Pedro Calapez, *Campo de Sombras – Muro #02*, 1996. 24 painéis em madeira pintados a alkyd. 336x610 cm. In http://www.maxestrella.com/artista/Pedro%20Calapez/obra_817.html [acedido em 10-02-2015]

Fig. 83 – Vista da exposição *Arquipélago*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1985. In <http://arquivoanaanacleto.blogspot.pt/2010/07/artigo-arquipelago-da-insularidade-como.html> [acedido em 16-02-2015]

Fig. 84 – Pedro Calapez, *Cortina*, 2014. Vista da exposição *o burel da cortina antepara o céu opaco*, abril de 2014, Appleton Square, Lisboa. Fotografia da autora.

Fig. 85 – Pedro Calapez, *estudo morno #19*, 2011. Acrílico s/ papel. 38x56cm. In <http://www.calapez.com/works8ultimate.html> [acedido em 24-02-2015]

Fig. 86 – Pedro Calapez, *vista do trabalho cenográfico para a peça Le Travail du Peintre*, 1987. Fotografia cedida por Pedro Calapez.

Fig. 87 – Pedro Calapez, *badge #02*, 2010. Painel de alumínio pintado a acrílico. 90x80x4,5cm. In <http://www.calapez.com/works4cutout.html> [acedido em 24-02-2015]

Fig. 88 – Pedro Calapez. Vista da exposição *GYMNASIUM (diário íntimo)*, Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa, fevereiro de 2012. In <http://www.carpediemartepesquisa.com/pt-pt/node/50> [acedido em 27-02-2015]

Fig. 89 – Pedro Calapez. Da série *interior/exterior. Und #02*, 2002. Conjunto de dois painéis de alumínio pintados. 125x110x6cm. In <http://www.calapez.com/works9interior.html> [acedido em 2-03-2015]

Fig. 90 – Pedro Calapez. *Unidade Habitacional e Trabalhos do Olhar #01*, vista da exposição na Galeria Max Estrella, 2000. In http://www.maxestrella.com/artist/Pedro%20Calapez/work_815.html [acedido em 2-03-2015]

Fig. 91 – Pedro Calapez, *RW #05*, 2008. Conjunto de 50 painéis de alumínio pintados a acrílico. 300x400x5cm. In <http://www.calapez.com/works5connect.html> [acedido em 20-02-2015]

Fig. 92 – Pedro Calapez, *Muro contra Muro*, 1994. 18 painéis em MDF pintados a alkyd. 240x1080x280cm. In http://www.maxestrella.com/artista/Pedro%20Calapez/obra_812.html [acedido em 03-03-2015]

Fig. 93 – Pedro Calapez, *piso zero*, 2004. Conjunto de 66 painéis de alumínio pintados a acrílico. 350x700x31cm. In <http://homelessmonalisa.com/obra/piso-zero/> [acedido em 19-02-2015]

Fig. 94 – *La ville Spatiale* e o Centro Georges Pompidou, de Yona Friedman. In <http://dprbcn.wordpress.com/2011/05/08/lordre-des-simulacres/> [acedido em 27-02-2015]

*

2. José Bechara – a geometria impulsiva, *dramaticamente finita*

Fig. 95 – José Bechara, *Sem título*, 1995-2004 (da série Externo e Interno). Técnica mista s/ papel. 30x21cm. Coleção do artista, Rio de Janeiro.

In <http://josebechara.com/desenhos/> [acedido em 12-03-2015]

Fig. 96 – José Bechara, *Ultramar com 9 cabeças*, 2010 (da série *Esculturas Gráficas*). Emulsão Vinílica e pigmento ultramar sobre madeira e madeira de balsa. Dimensões variáveis. Coleção do artista. Vista da exposição *José Bechara: como piscada de vaga-lume* no Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa, Portugal. In <http://josebechara.com/esculturas-graficas/> [acedido em 12-03-2015]

Fig. 97 – José Bechara, Vista da exposição *Nuvem para meia altura*, Galeria Mário Sequeira, Braga, 2013. In <http://www.mariosequeira.com/mseq/pt-pt/exposicoes/futuras/josebechara> [acedido em 26-03-2015]

Fig. 98 – José Bechara, *Cobre Duas*, 2008. Oxidação de aço e emulsão cúprica sobre lona, 280 x 240 cm (*díptico*). Cortesia Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte. In <http://josebechara.com/pinturas/> [acedido em 13-03-2015]

Fig. 99 – José Bechara, *Liz*, da Série *Open House*, 2007. Madeira e fórmica. 40x90x80cm. In <http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/artista.asp?codConteudo=50> [acedido em 24-03-2015]

Fig. 100 – José Bechara, *Sem título*, da Série *Gelosia*, 2010. Oxidação de aço e acrílica sobre vidros planos, fórmica sobre MDF e acrílica. Dimensões variáveis. Vista da exposição *José Bechara: Fendas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In <http://josebechara.com/pinturas-em-vidro/> [acedido em 25-03-2015]

Fig. 101 – José Bechara, *Estudo para execução da peça Run*, 2004. In <http://josebechara.com/run/> [acedido em 25-03-2015]

Fig. 102 – José Bechara, *Sem título*, 1995-2004, da série Externo e Interno, Técnica mista s/ papel, 30x21cm. In <http://josebechara.com/desenhos/> [acedido em 27-03-2015]

Fig. 103 – José Bechara, *Vista lateral 1*, 2002, da Série *Paisagem doméstica ou Não me lembro do que dissemos ontem*. Fotografia 80x120cm. In <http://josebechara.com/a-casa/> [acedido em 25-03-2015]

Fig. 104 – José Bechara, *Saudade - Projeto Respiração*, 2008. Hall principal da Fundação Eva Klabin. In http://projetorespiracao.blogspot.pt/2009_10_01_archive.html [acedido em 24-03-2015]

Fig. 105 – José Bechara, *Boca*, 2002. da série *Paisagem doméstica ou Não me lembro do que dissemos ontem*, Fotografia 80 x 120 cm. In <http://josebechara.com/a-casa/> [acedido em 25-03-2015]

Fig. 106 – José Bechara, *Ok, Ok Let's talk*, 2008. Vista parcial do Patio-Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, Espanha. In <http://josebechara.com/ok-ok-lets-talk/> [acedido em 25-03-2015]

Fig. 107 – José Bechara, *Fugitiva I*, 2013 (detalhe). Madeira, tinta acrílica, vidros planos e cabos de aço. Dimensões variáveis. In <http://josebechara.com/pinturas-em-vidro/> [acedido em 26-03-2015]

Fig. 108 – José Bechara. *Sem título*, 2015. In <http://vejabh.abril.com.br/arte-e-cultura/exposicoes/jose-bechara-abre-calendario-2015-galeria-celma-albuquerque-849606.shtml> [acedido em 27-03-2015]

*

3. Herzog & de Meuron – o aqui e agora da arquitetura feita arte

Fig. 109 – Jacques Herzog, *Ohne Titel*, 1983. Wall object, mixed media, 13 x 120 x 13 cm. Vista da exposição Projects 2, 2009, Galeria Stampa Basel, Suíça. In [http://www.stampa-galerie.ch/exhibitions/2009/\\$/PROJECTS-2-Rosemarie-Trockel-2002-Jacques-Herzog-1981-1984-Ian-Hamilton-Finlay-1989/61?q=eyJjoiMiJ9](http://www.stampa-galerie.ch/exhibitions/2009/$/PROJECTS-2-Rosemarie-Trockel-2002-Jacques-Herzog-1981-1984-Ian-Hamilton-Finlay-1989/61?q=eyJjoiMiJ9) [acedido em 22-05-2015]

Fig. 110 – Joseph Beuys, *The Hearth*, 1968-1974. Coleção Kunstmuseum Basel, Suíça. In <http://www.kunstmuseumbasel.ch/de/home/> [acedido em 08-05-2015]

Fig. 111 – Herzog & de Meuron. Vista da exposição *Architektur Denkform*, curadoria Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Architekturmuseum Basel, Suíça, 1988. In <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/047-architektur-denkform-basel/IMAGE.html> [acedido em 18-05-2015]

Fig. 112 – Thomas Ruff, *Sammlung Goetz*, 1994. Munchen (Goetz Collection, Munich). Chromogenic colour print. 190x300cm. In <http://www.americansuburbx.com/2012/08/thomas-ruff-i-make-my-picture-on-the-surface-visiting-thomas-ruff-in-dusseldorf-2005.html> [acedido em 19-05-2015]

Fig. 113 – Herzog & de Meuron e Rémy Zaugg, Vista da exposição *Herzog & de Meuron, Une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995. In <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-centre-georges-pompidou-p11675> [acedido em 22-05-2015]

Fig. 114 – Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz, Otto Steidle e Helmut Federle, *Housing Pilotengasse*. Wien-Aspern, Áustria, 1987-1992. In <http://www.kabelwerk.at/info/presse> [acedido em 26-05-2015]

Fig. 115 – Herzog & de Meuron, *Blue House* (1979-1980), Oberwil, Suíça. In <https://blogugrupei.wordpress.com/page/2/> [acedido em 1-06-2015]

Fig. 116 – Herzog & de Meuron, *Ricola-Europe SA*, 1992-1993. Edifício de produção e armazenamento. Mulhouse-Brunstatt, França. In <https://josemanueljuanaarquitectura.wordpress.com/2014/01/19/los-arquitectos-de-la-piel/> [acedido em 25-05-2015]

Fig. 117 – Herzog & de Meuron, *Eberswalde Senior Technical School Library*, 1994-1999. Alemanha. In <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library/IMAGE.html> [acedido em 26-05-2015]

Fig. 118 – Herzog & de Meuron, *Eberswalde Senior Technical School Library* (detalhe), 1994-1999, Alemanha. In <http://afasiaarq.blogspot.com/2013/07/herzog-de-meuron.html> [acedido em 26-05-2015]

Fig. 119 – Herzog & de Meuron. Tate Modern, London. Projeto de 1995-1997, construção entre 1998 e 2000. In <http://artobserved.com/2011/12/tate-triennial-cancelled-millbank-projec/#more-63843> [acedido em 22-03-2015]

Fig. 120 – Louise Bourgeois, *I Do, I Undo, I Redo*, 2000. Instalação na Tate Modern, Unilever Series. In <https://ligernart.wordpress.com/> [acedido em 21-03-2015]

Fig. 121 – Michael Craig-Martin, *The Magenta House*, Milton Keynes Gallery, Londres, 2004. In <http://lascaux.ch/en/referenzliste/index.php> [acedido em 27-03-2015]

Fig. 122 – Michael Craig-Martin, *Corredor do Laban Dance Centre*, 1997. Deptford, Londres. In http://www.ad.ntust.edu.tw/grad/think/HOMEWORK/2007_95down_CA/B9313043_new/COMMENT.htm [acedido em 27-05-2015]

Fig. 123 – Herzog & de Meuron e Michael Craig-Martin, *Laban Dance Centre*, 1997. Deptford, Londres. In <https://muz1989.wordpress.com/page/2/> [acedido em 27-05-2015]

Fig. 124 – Herzog & de Meuron e Michael Craig-Martin, *Laban Dance Centre* (detalhe), 1997. Deptford, Londres. In <http://www.lifeofanarchitect.com/some-of-my-favorite-things/> [acedido em 11-05-2012]

*

Parte III

Prática artística: processo e experiência, intuição e erro

Fig. 125 – Ana Pais Oliveira. Vista do *atelier*, 2014. Fotografia da autora.

Fig. 126 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*, 2014. Acrílico s/ tela. 30x140cm (5 telas com diferentes larguras e espessuras). Fotografia da autora.

Fig. 127 – Ana Pais Oliveira. *Bairro ocupado*, 2014. Acrílico s/ tela. 100x140cm. Fotografia da autora.

Fig. 128 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #16*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm. Fotografia da autora.

Fig. 129 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #4*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm. Fotografia da autora.

Fig. 130 – Ana Pais Oliveira. *Casa de partida #3*, 2015. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm. Fotografia da autora.

Fig. 131 – Ana Pais Oliveira. da Série *Houses, several corners of the world*. #15 de 70, 2012. Técnica mista s/ cartolina, 15x30cm. Fotografia da autora.

Fig. 132 – Ana Pais Oliveira. Excerto da série *Houses, several corners of the world*, 2012. Vinte desenhos 15x30cm. Vista da exposição *Espaço Habitado*, Fórum de Arte e Cultura de Espinho. Fotografia da autora.

Fig. 133 – Ana Pais Oliveira. da série *Houses, several corners of the world*. #34 de 70, 2012. Técnica mista s/ cartolina. 15x30cm. Fotografia da autora.

Fig. 134 – Ana Pais Oliveira. *Neighborhood #2*, 2012. Acrílico s/ painéis telados, prateleira de madeira. 80x20x15cm. Fotografia da autora.

Fig. 135 – Ana Pais Oliveira. Série *Neighborhood*, 2012. Vista da exposição *Espaço Habitado*, Fórum de Arte e Cultura de Espinho, 2012. Fotografia da autora.

Fig. 136 – Ana Pais Oliveira. *Onde vamos morar? #2*, 2014. Acrílico s/ madeira, 120x6x6cm. Vista da exposição individual na Galeria Art Forum Ute Barth, Zurique, agosto 2014. Fotografia da autora.

Fig. 137 – Ana Pais Oliveira. da série *Faça o favor de entrar*, 2014. Acrílico s/ madeira e painel telado, 11,5x43,5x5cm (díptico). Fotografia da autora.

Fig. 138 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação*, 2015. Acrílico s/ tela, 60x150x10cm. Fotografia da autora.

Fig. 139 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação #3*, 2015. Acrílico s/ tela, 80x110x10cm. Fotografia da autora.

Fig. 140 – Ana Pais Oliveira. *Small tower groing nowhere*, 2015. Acrílico s/ madeira, 60x150x10cm (detalhe). Fotografia da autora.

Fig. 141 – Ana Pais Oliveira. *Neighborhood #6*, 2013. Acrílico e colagem sobre tela. 110x200cm. Fotografia da autora.

Fig. 142 – Ana Pais Oliveira. *Impressive constructed memory #6*, 2013. Acrílico sobre tela. 100x150cm. Fotografia da autora.

Fig. 143 – Ana Pais Oliveira. *New strange place to live #16*, 2011. Acrílico sobre tela. 130x230cm. Fotografia da autora.

Fig. 144 – Ana Pais Oliveira. *Desired Shelter #7 e #3*, 2011. Acrílico s/ tela. 70x70cm. Fotografia da autora.

Fig. 145 – Ana Pais Oliveira. *Não-Lugar #24*, 2007. Acrílico s/ tela, 45x166cm. Fotografia da autora.

Fig. 146 – Ana Pais Oliveira. *Não-Lugar #9*, 2006. Acrílico s/ tela. 30x40cm. Fotografia da autora.

Fig. 147 – Ana Pais Oliveira. *Lost Neighborhood*, 2014. Acrílico s/ tela, 80x60cm. Fotografia da autora.

Fig. 148 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Dwellings*, julho de 2012. Galeria Símbolo, Porto. Fotografia da autora.

Fig. 149 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Espaço Habitado*, outubro de 2012. Fórum de Arte e Cultura de Espinho. Fotografia da autora.

Fig. 150 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Sedução em Erro*, abril de 2014. Galeria S. Mamede, Lisboa. Fotografia da autora.

Fig. 151 – Ana Pais Oliveira. Vistas da exposição individual na Galeria Art Forum Ute Barth, Zurique, agosto de 2014. Fotografia da autora.

Fig. 152 – Ana Pais Oliveira. Vista da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril de 2015. Fotografia da autora.

Fig. 153 – Planta do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Fig. 154 – Ana Pais Oliveira. *Entrar às horas de silêncio*, 2015. Acrílico s/ tela. 80x200x10cm (4 telas de diferentes larguras e espessuras). Fotografia da autora.

Fig. 155 – Ana Pais Oliveira. Estudo para *Solução de habitação #5*, 2015.

Fig. 156 – Ana Pais Oliveira. Estudo para intervenção no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Fig. 157 – Ana Pais Oliveira. Estudo para a intervenção *Faça o favor de entrar*, no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Fig. 158 – Ana Pais Oliveira. Estudo para intervenção pictórica no espaço do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2015.

Fig. 159 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 160 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 161 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 162 – Ana Pais Oliveira. *Pintura fora de si*. Vista da exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 163 – Ana Pais Oliveira. *Solução de habitação #5*. Acrílico s/ tela. 80x430x14cm (políptico com 7 telas). Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 164 – Ana Pais Oliveira. *Entrar às horas de silêncio*. Acrílico s/ tela. 80x200x10cm (políptico com 4 telas). Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 165 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #1*. Acrílico s/ tela, painéis telados, madeira, cartão e grelhas de ventilação. 170x40cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 166 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #4*. Acrílico s/ MDF. 170x40x60cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 167 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #2 e #5*. Acrílico s/ MDF. 170x70x40cm e 170x50x50cm. Vistas da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 168 – Ana Pais Oliveira. *Estudos de cor para unidade habitacional #3*. Acrílico s/ MDF. 170x30x30cm. Vistas da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 169 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #1*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x19cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 170 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #3*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x23cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 171 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #4*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x38cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 172 – Ana Pais Oliveira. *Maquete #8*. Acrílico s/ madeira e rede. 23x23x26cm. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

Fig. 173 – Ana Pais Oliveira. *Série Casa de partida*. 12 desenhos 15x30cm. Técnica mista s/ cartolina. Vista da exposição *Pintura fora de si*, Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, janeiro de 2016. Foto de Telmo Sá.

biografia

biografia

Ana Pais Oliveira nasceu a 1 de março de 1982 em Sandim, Vila Nova de Gaia. É licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (julho de 2005). É membro colaborador do núcleo de investigação em Arte e Design no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Foi bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) entre 2011 e 2015. É membro do AIC Study Group on Environmental Colour Design desde julho de 2013 e membro da APCor (Associação Portuguesa da Cor). Faz parte da seleção portuguesa para a Bienal Jovem Criação Europeia 2013/2015, itinerante por nove países europeus, foi selecionada para o XV Open Call da Galeria Luis Adelantado em Valencia (2013) e foi a vencedora do Kunstpreis Young Art Award <33 [Colours] da Galeria Art Forum Ute Barth em Zurique, onde expôs individualmente em 2014. Foi também nomeada para o Pegase International Art Award, fazendo parte da seleção de 30 artistas de todo o mundo e estando agora entre os dez finalistas.

Exposições, conferências e prémios dos últimos cinco anos

Exposições Individuais:

2015 – Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação), Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

2014 – Solo show Winner Kunstpreis Young Art Award, Art Forum Ute Barth, Zurique, Suíça.

2014 – Sedução em Erro, Galeria S. Mamede, Lisboa.

2012 – Espaço habitado, Fórum de Arte e Cultura de Espinho.

2012 – Dwellings, Galeria Símbolo, Porto.

2012 – Desired Shelters, Galeria do Teatro Cine de Pombal.

Exposições Coletivas:

2015

- #Best of... 20 Jahre, Art Forum Ute Barth, Zurique.
- Arte & Negócios 2015, projeto com a organização da We Art, Agência de arte, Porto Business School, Porto.
- Woman with (He)Art, DaVinci Art Gallery, Porto.
- Perspetivas Singulares, DaVinci Art Gallery, Porto.
- Spring Brings, Mercearia Alves & Silvestre, Coimbra.
- Olhares de Mulheres, Projeto She/Ela, curadoria de Genoveva Oliveira, organização da Mercearia de Arte e Câmara Municipal de Coimbra, Casa Municipal da Cultura de Coimbra.

2014

- Transformações, Galeria Rectângulo de Ouro, Vila Nova de Cerveira.
- Colectiva de Natal, Galeria 3.14 Arte Contemporânea, Porto.
- Kunst Zürich Art Fair, Stand Art Forum Ute Barth, Zürich, Suíça.

- Arte em Segredo, Galeria dos Leões, Porto.
- Oito artistas noutro lugar, Casa do Governador/Castelo de Beja, parceria com o Museu Jorge Vieira e curadoria de Miguel Sousa Ribeiro, Beja.
- Projeto Assobiador, Mercearia de Arte Alves & Silvestre, Coimbra.
- Premio Internacional de Artes Plásticas de Caja de Extremadura Obra Abierta 2014, Complejo Cultural Las Claras, Plasencia, Espanha.
- Teoria da Pintura, curadoria de Hugo Soares e João Gigante, Galeria da AISCA, Viana do Castelo.

2013

- 50 Artistas de Dentro e de Fora, Casa da Cultura José Rodrigues, Alfândega da Fé.
- Coletiva, Galeria Paulo Nunes Arte Contemporânea, Vila Franca de Xira.
- Projeto Assobiador, Castillo de Santa Cruz, Corunha.
- Arte de Bolso 2013, Galeria Sete, Coimbra.
- Coletiva, Galeria 3.14 Arte Contemporânea, Espinho.
- Projeto Assobiador, Galeria Metamorfose, Porto.
- Representação portuguesa na Bienal Jovem Criação Europeia 2013/2015, itinerante por Montrouge (França), Maastricht (Holanda), Hamburg (Alemanha), Klaipeda (Lituânia), Budapest (Hungria), Como (Itália), Figueres (Espanha) e Amarante (Portugal).
- 9.^a Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, Museu Municipal de Amarante (obra premiada).
- Project Room no Espaço Rectângulo de Ouro, República das Artes, integrado no Programa da 17.^a Bienal de Cerveira.
- XV Convocatoria Internacional de Jóvenes Artistas, Galeria Luis Adelantado, Valencia.
- Projeto III, Galeria Paulo Nunes Arte Contemporânea, Pavilhão Cevadeiro, Vila Franca de Xira.
- 2.^a Bienal Internacional Mulheres d'Artes, Museu Municipal de Espinho.

2012

- Arte de Bolso mod. 2012, Galeria Sete, Coimbra.
- LP, sput&nik thewindow, Porto.
- XIV Edición Premio Pintura Joven Granada 2012.
- Coletiva de Pintura e Escultura, Galeria S. Mamede, Centro Cultural S. Lourenço, Algarve.
- Coletiva, Galeria Símbolo, Porto.

2011

- 8.^a Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso, Museu Municipal de Amarante.

- Oralidade, futuro da arte?, exposição dos alunos do curso de Doutoramento em Arte e Design (2ª edição), Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- Oiã começa por O, Junta de Freguesia de Oiã, curadoria de Nuno Sacramento Arte Contemporânea.
- Arte em Segredo, Galeria dos Leões, Porto.
- Observatório, exposição dos alunos do curso de Doutoramento em Arte e Design (2ª edição), Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- Wallpaper, Galeria Art & Design Barcelona, Barcelona, Espanha.

Prémios e Distinções:

2015

- Está entre os 10 finalistas do Pegase International Art Award, Genève, Suíça.
- Menção honrosa na 3.ª Bienal Internacional Mulheres d'Artes, FACE – Museu Municipal de Espinho.

2014

- Nomeada (entre 30 artistas de vários países) para o Pegase International Art Award, Genève, Suíça.
- Vencedora do Kunstpreis Young Art Award <33 [Colours] da Galeria Art Forum Ute Barth, Zurique.

2013

- Faz parte da seleção portuguesa para a Bienal Jovem Criação Europeia 2013/2015, itinerante por Montrouge (França), Maastricht (Holanda), Hamburg (Alemanha), Klaipeda (Lituânia), Budapest (Hungria), Como (Itália), Figueres (Espanha) e Amarante (Portugal).
- Prémio Aquisição dos Amigos da Biblioteca-Museu de Amarante na 9.ª Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso.

Conferências/Comunicações:

- Comunicação (*oral paper*) *Mechanisms of interaction between pictorial and architectural space in contemporary artistic practices: the role of colour*, na X Conferenza del Colore, Génova, 12 de setembro de 2014.
- Comunicação *Mecanismos de contaminação entre o espaço pictórico e o espaço arquitectónico através da cor: experiência, intuição e erro*, na conferência internacional *E a Pintura? / And Painting? – A pintura contemporânea em questão / Questioning contemporary painting*, integrando o painel *Sobre os limites do pictural*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 22 de maio de 2014.
- Seleccionada para a sessão especial de apresentação e visionamento de portefólios no Simpósio Internacional *Práxis e Contexto da Arte*

Contemporânea, para artistas portugueses e espanhóis, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, julho de 2013.

- Comunicação (*oral paper*) *Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations* na AIC Colour 2013 – 12th International AIC Colour Congress, Newcastle Upon Tyne, Inglaterra, 11 de julho de 2013.
- Apresentação do Póster *El Color y el proceso creativo en las prácticas artísticas contemporáneas: la conexión entre lenguajes pictóricos y arquitectónicos a través de las relaciones cromáticas*, no X Congreso Nacional del Color, Universidade Politécnica de Valência, Espanha, 27 de junho de 2013.
- Participação no 1.º Encontro de Investigação em Arte e Intermedia, realizado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, com a comunicação *A Cor e o processo criativo nas práticas contemporâneas: interligação e contaminação das linguagens pictórica e arquitectónica através das relações cromáticas*, inserida no grupo de discussão “Interpretação da Experiência”, 7 de junho de 2013.
- Oradora convidada para o Ciclo de Conferências *A Cor Entre Formas*, organizado pelo Mestrado Integrado em Arquitetura da Universidade Lusófona do Porto, onde participou com a conferência *Paisagem e Cor no Processo Criativo da Pintura*, a 26 de abril de 2012.

Bibliografia/Publicações:

- **Sousa, Rocha de** (2015), *Ana Pais Oliveira – Pintura fora de si*, in *Jornal de Letras* nº 1162, de 15 a 28 de abril de 2015, p. 24.
- **Pais Oliveira, Ana** (2015). *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, in catálogo da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril-junho de 2015. Edição Câmara Municipal de Amarante, ISBN 978-989-8141-58-3.
- **Sousa, Rocha de** (2015). *A casa, entre o erro e a sedução*, in catálogo da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril-junho de 2015. Edição Câmara Municipal de Amarante, ISBN 978-989-8141-58-3.
- **Cardoso, António** (2015). *“a poética do habitar” e os mecanismos da criação*, in catálogo da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril-junho de 2015. Edição Câmara Municipal de Amarante, ISBN 978-989-8141-58-3.
- **Pais Oliveira, Marta** (2015). *Sobre o dia em que entornei a beleza inteira*, in catálogo da exposição *Pintura fora de si (ou algumas soluções de habitação)*, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, abril-junho de 2015. Edição Câmara Municipal de Amarante, ISBN 978-989-8141-58-3.
- **Pais Oliveira, Ana** (2014). *Mecanismos de contaminação entre o espaço pictórico e o espaço arquitectónico através da cor: experiência, intuição e erro*. In SABINO, Isabel (ed.) (2014). *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa, CIEBA-FBAUL, pp. 75-88.

- **Mair, Gernot** (2014). *Dreidimensionales Denken – Ana Pais Oliveira ist Preisträgerin des Young Art Award <33*, in Meilener Anzeiger, 12/09/2014.
- **Pais Oliveira, Ana** (2014). *Mechanisms of interaction between pictorial and architectural space in contemporary artistic practices: the role of colour*, in Colour and Colorimetry Multidisciplinary Contributions, Vol. X B, Edited by Maurizio Rossi – Dip. Design, Politecnico di Milano (Gruppo del Colore), p. 417-428 (ISBN 978-88-916-0438-5).
- **Sousa, Rocha de** (2014). *Ana Pais Oliveira – A casa, entre o erro e a sedução*, in Jornal de Letras, 14 a 27 de maio de 2014, p. 24.
- Heart magazine n.º 5, março de 2014 [publicação online], *Ana Pais Oliveira*, pp. 24-27 (ISSN2182-9667)
in http://issuu.com/heart.magazine/docs/heartmagazine_05
- **Pais Oliveira, Ana** (2013). *Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations*, Conference Proceedings of X Congreso Nacional del Color, Universitat Politècnica de Valencia, ed. Ángela García Codoñer, pp. 86-87 (ISBN 978-84-9048-058-8).
- **Pais Oliveira, Ana** (2013), *Colour and the creative process in contemporary practices: connecting pictorial and architectonic languages through chromatic relations*, Full Conference Proceedings of AIC Colour 2013, 12th Congress of the International Colour Association, Ed. The Colour Group, Great Britain, Vol. II, pp. 489-492. (ISBN 978-0901623027).

Coleções:

Coleção de Pintura e Obra Gráfica da Fundação Focus-Abengoa, Sevilha, Espanha.
 Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.
 Museu Municipal de Espinho.
 Grupo Nautilus
 Auditório Municipal de Gaia.
 Banco BPI.
 Casa da Cultura/Casa Barbot (Vila Nova de Gaia)/ Gaianima.
 Eixo Atlântico.
 Nautilus.
 Coleções Privadas.

setembro de 2015
 Ana Pais Oliveira
www.anapaisoliveira.com
anapaisoliveira.pt@gmail.com

anexo I
Entrevista a Pedro Calapez
Lisboa, 21-04-2014

APO – Gostaria de começar por pedir-lhe que me fale sobre esta mesma situação: a de falar sobre o seu trabalho. Falar e escrever sobre o seu trabalho é algo natural e necessário para si, no sentido de prolongar o objeto artístico e acrescentar informação que não existe no seu interior?

PC – Eu tenho escrito a propósito de muitos dos meus trabalhos. Às vezes são coisas que me pedem, mas essas reflexões têm a ver com o próprio projeto e por vezes aparecem antes, outras vezes depois. Tenho escrito regularmente pequenas coisas. Tenho alguns textos mais extensos, não especificamente sobre a cor. Recentemente escrevi sobre o fragmento, a ideia da fragmentação na obra, um outro sobre a questão do desenho no computador e a relação entre o ecrã do computador e a materialização das obras, algo que tem a ver com o meu processo de trabalho. Tenho também um livro onde incluí textos sobre o meu trabalho em catálogos e outros escritos por mim, uma coletânea até 2002. Tenho pensado que gostaria de publicar tudo o que escrevi entretanto.

O primeiro texto que eu escrevi foi sobre uma exposição na Sociedade Nacional das Belas-Artes, em 1976, com questões sobre a figuração e a abstração. Depois tenho textos muito variados, alguns mais ou menos poéticos.

Muitas das reflexões que faço têm sido sobre a questão do envolvimento do olhar, da leitura das distâncias, a cor surge dentro desse ambiente – mais do que a cor por si, sobre as interações que a sua utilização determina – no entanto, muitas das composições que faço revelam jogos de cor. Não se trata da afirmação da pintura abstrata contra a pintura figurativa. Continuo a fazer desenho e a acreditar na representação. Trata-se de um outro tipo de representação. Os textos que escrevo andam à volta dessas coisas.

Por sinal, participei numa conferência organizada pelo Prof. José Gil, cujo tema era o corpo. Eu não represento habitualmente o corpo, mas posso falar sobre o corpo. Inventei um texto a partir da ideia de um corpo em que as suas diferentes partes constituíam outras tantas pinturas e liguei com as coisas que estava a fazer na altura, entre forma e cor.

APO – No seu *site* há uma secção chamada *Pedro on...* Na subsecção *On Colour* há apenas um pequeno parágrafo, onde afirma que a escolha das cores é intuitiva e visual. Essa é a afirmação essencial sobre a importância da cor no seu trabalho?

PC – Nessa parte do *site* interessava-me apenas colocar frases curtas que mostrassem algum posicionamento relativamente aos meus temas. É informação para quem não conhece nada e, por exemplo, chega ao *site* e vê que eu falo sobre a cor, sobre forma ou sobre outra coisa qualquer.

APO – Eu retive essa frase e perguntei isso porque penso exatamente que o discurso da cor se constrói, essencialmente, no ato de fazer e através da experiência, da experimentação, do fazer continuado. Até que ponto essa experiência pode desenvolver uma intuição capaz de fazer opções, não necessariamente mais corretas, mas mais eficazes? No fundo, qual o papel da

intuição no seu processo criativo, especificamente no que diz respeito às opções cromáticas, e até que ponto poderá entender que pouco mais há a dizer sobre essas opções?

PC – Os trabalhos, à partida, têm uma construção que evolui gradualmente e estabelece transições. Há, para mim, um ponto de referência que é a exposição *Memória Involuntária* (Museu de Chiado, 1996). A certa altura estava a trabalhar com pastel seco e o meu olhar estava muito aproximado dos originais de Sousa Pinto que me encontrava a estudar. O meu trabalho até esse momento tinha sido sempre muito monocromático, podia ser um vermelho ou um preto de fundo com um desenho riscado por cima. E o que eu fiz nessa altura foi usar o entrelaçado de cores que observava em detalhe, que me apareciam através desse olhar muito aproximado, e que estruturariam, assim, o fundo onde iriam surgir os meus novos desenhos. Esse momento originou um outro: o fundo passou, por vezes, a não conter linhas mas só manchas de cores. Surgem assim novas experiências. Nessa altura separo o que se referencia como desenho do suporte e passo a fazer o desenho em suportes autónomos, iniciando ao mesmo tempo um trabalho sobre o que poderia chamar de fundos de cor. Trabalhava sobre MDF e usava espátulas grandes para pintar, procurando espacialidade cromática. O que me interessava era o confronto entre painéis pintados de maneiras diferentes. Sempre me interessou juntar numa mesma pintura diferentes situações, complicando a leitura visual porque acho produtivo o confronto entre dois modos de pintar cujos resultados visuais são muito variáveis. A ideia de espaço não era recusada mas sim posta à discussão pelo facto de pôr dois painéis pintados de maneira diferente lado a lado. Desenvolvi, assim, uma série de trabalhos que estruturava aos bocados, por partes, umas grandes, outras pequenas. Depois disso, comecei a cortar chapas de alumínio de diferentes espessuras, em volume, a dobrar outras em “U”, umas mais salientes que outras, ou comecei também a recortar chapas com formas irregulares, sendo depois sempre pintadas de um modo abstrato. A maneira de fazer essa pintura incorpora processos intuitivos. Não determino previamente, por exemplo, que vou usar uma cor clara sobre um fundo escuro ou que vou pôr uma cor debaixo da outra, para obter um determinado efeito. Faço previamente uma paleta de cores e escolho pares de cores para cada painel. Há um conjunto mínimo de regras na minha cabeça, mas, durante o processo, elas são subvertidas. Acho que quase sempre se trabalha mais ou menos assim.

No entanto, os conjuntos de painéis são calculados criando uma estrutura através do computador, definindo os maiores e os mais pequenos, quais as relações entre as formas. E aí não há cor. Tenho imensos projetos cinzentos só com as formas. Mando cortar os painéis e monto-os na parede. E depois pinto como uma pintura normal. Esses painéis não foram, portanto, pintados individualmente. Não pinto separadamente vários para depois os organizar, por exemplo, a seis em seis. A organização dos painéis é feita à medida que são pintados. É uma atitude muito diferente arrumar painéis que foram pintados em alturas separadas. Esse processo é muito mais complicado e invariavelmente obriga a repintar. Interessa-me mais ter logo a visão do que é o conjunto e pintar sucessivamente com o conjunto montado na parede, como uma grande tela. As cores não se misturam da mesma maneira porque há um intervalo, uma descontinuidade pelo facto da existência de diferentes painéis. Muito do trabalho que faço, desde o ano 2000, tem a ver com esse tipo de estrutura.

Agora tenho tentado misturar painéis recortados com painéis em volume, algo mais complicado. Quando pinto numa grelha uniforme, há determinados problemas. Quando são irregulares surgem outras situações, onde pretendo discutir como o olhar

passa de uma cor a outra, mas também de uma forma a outra. Quando mudamos de cor temos um momento de corte e uma perturbação. Se essa outra peça é, ainda por cima, deformada, o olhar é capaz de ficar mais inquieto por essa situação.

Tenho estado, portanto, a fazer uma extensa investigação em relação aos suportes.

Estou também a fazer uns novos painéis em que o alumínio é lacado permitindo, assim, voltar a pintar a *alkyd* e a óleo, algo que não fazia há muito tempo. Tenho tido resultados variáveis, com muita tinta onde a secagem não é uniforme. Acontecem acidentes que eu não me importo de ter, mas tenho que saber que os tenho. O óleo é um material que tenho usado pouco, sobretudo devido ao tempo de secagem.

APO – Então, nesse processo criativo, há um plano? Mesmo ao nível da escolha das cores pode haver um plano?

PC – Há um plano. Por exemplo, os painéis lacados, que são quadrados e circulares, estão a ser organizados em grelhas retangulares. Como são formas que prendem o nosso olhar, no sentido em que temos uma apetência primordial para identificar formas simples, trata-se de um jogo de coisas que reconhecemos no dia a dia, sistemas padronizados. Mas esse padrão é, de certo modo, desfeito e traduzido numa estrutura que continua, não acaba, que pode continuar a repetir-se sem limites.

Há, portanto, um projeto. Há sempre uma estrutura e várias combinações possíveis. Esta atitude tem estado sempre presente no meu trabalho e tem a ver com a necessidade de interrogar o espaço, estabelecer o envolvimento do olhar.

APO – E o uso do computador nesse processo?

PC – No caso da exposição na Appleton [*O burel da cortina antepara o céu opaco*, exposição na Appleton Square, abril-maio de 2014] e noutras, dimensionei as peças através de uma grelha que defini para o espaço específico. Dimensiono as peças para a parede onde vão ser expostas, considerando o alçado da parede. Não são peças *site-specific* porque podem ser mostradas noutros locais, com outra colocação, mas o ponto de partida tem essa arrumação proveniente da parede onde vou expor. Isso faz com que os painéis fiquem organizados de determinada maneira e que sejam imaginados com determinadas dimensões, informação que me é dada pelo espaço. Na Appleton há dois planos em dois andares distintos. Num plano tenho um desenho que foi dimensionado para preencher toda a parede (*Curtain*, 2014) e trata-se de um desenho em que cada pormenor é abstrato mas, ao ligar-se, cria-se um desenho, uma representação. É a história do *pixel*, que em conjunto constrói uma imagem impossível de ser apercebida pelos seus ínfimos componentes. A união dos desenhos cria um desenho que não partiu de nada. Partiu de um pequeno desenho realizado no computador que, por processos de repetição, sobreposição, inversão, mais repetição, mais sobreposição, simetrias, espelho... fui elaborando um desenho que nos aparece como um mural, algo cenográfico, um ambiente, um espaço. É uma cortina com transparências. Foi muito engraçado porque montei o desenho e só o tinha visto no computador. Cheguei lá, montei o desenho e não gostei, mas não percebia porquê. Não tinha tido oportunidade de o montar aqui no *atelier*. Então fiz a inauguração, passei uma semana a pensar e a revê-lo em diferentes escalas no ecrã do computador e, na semana seguinte, fui mudá-lo.

APO – Depois da inauguração foi mudá-lo?

PC – Mudei porque sabia então o que queria, sabia que devia mudar o desenho. Quando for ver a exposição, vai perceber que há sequências que são descontínuas. Os desenhos foram mudados em assimetria. O conjunto dava um conjunto de arcadas muito góticas. E eu não queria que o desenho tivesse esse lado gótico, portanto desfiz esse aspeto do desenho. Tive a oportunidade de o fazer. Estas coisas acontecem. Nós somos autores, temos sempre autoridade para mexer nas coisas que fizemos antes.

APO – Claro. Quando um trabalho seu está algum tempo fora, por exemplo, quando regressa ao *atelier* não acontece, com alguma frequência, ter essa vontade de mexer, de o mudar?

PC – Sim, isso acontece. Mas já aconteceu estragar. Estraguei no sentido de ter criado uma outra pintura e como faço fotografias de tudo, consigo comparar e perceber: esta é outra pintura, mas a anterior também era válida.

Normalmente faço grandes sessões de trabalho, umas quatro horas seguidas. Quando está bem vou-me embora. No dia seguinte, as coisas não estão bem. É preciso mexer novamente. Acho que isso faz parte do processo e ignorar isso ou definir o fazer de uma obra através de uma ideia predeterminada não é o meu género de trabalho.

APO – Afirmou que trabalhar com cores pode mudar para trabalhar com preto e branco sem qualquer razão aparente. Existe uma necessidade cíclica de alternar entre as duas situações?

PC – Sim, é um processo de quebra. A certa altura preciso de quebrar, como que fazer um *reset*. A dada altura começamos a ganhar vícios na maneira de pôr as cores, algo que é natural. Temos que ter um olhar sobre as coisas que nos permita eliminar o que já foi feito, refazer, eliminar os tiques. Pode-se parar e fazer algo completamente diferente. E uma boa forma de resolver isso pode ser essa alternância entre as cores e o preto e branco.

O projeto *Byte*, de 2013, que está também agora na Galeria Belo-Galsterer, é um exemplo. São os painéis quadrados e circulares apenas pintados a preto. Preparo uma outra exposição que será na Casa Museu Anastácio Gonçalves, a antiga casa e *atelier* do Malhoa. Vai inaugurar agora no dia 17 de maio. Como que voltei ao tempo do Sousa Pinto [*Memória Involuntária*, 1996] e escolhi algumas obras da coleção, fazendo desenhos com base nelas. É algo que gosto particularmente de fazer. Partir duma imagem preexistente e trabalhar com as suas formas e cores. Fiz uma série de desenhos a pastel seco a partir da pintura *Narciso*, atribuída a Courbet, assim como outros pequenos a partir de seis desenhos de outros autores na coleção da Casa Museu. O resultado traduziu-se em desenhos a pastel seco ou aguada a tinta da china. Alguns resultaram muito abstratos, outros não. Foi um divertimento, não me faz confusão nenhuma fazer assim um trabalho de desenho muito diferente do que faço aqui com a pintura. Isto também tem a ver com as práticas que tenho para *limpar* a cabeça.

APO – Essa espécie de pausa ou intervalo também pode acontecer através da encomenda. Quer falar um pouco dos projetos encomendados relacionados com arquitetura?

PC – Sim, fiz vários. São projetos que têm muito a ver com o desenho. O trabalho com arquitetos tem acontecido em duas vertentes: ou com projetos acabados, ou seja, situações em que fiz instalações sobre o desenho da arquitetura; ou comecei o meu projeto juntamente com os arquitetos, o que é muito diferente.

O trabalho chave que fiz foi para a Expo 98 e foi com o Manuel Graça Dias. É um grande desenho que foi pensado desde o início, foi apresentado com a maquete da arquitetura. Fomos discutir o espaço com os responsáveis pela obra e verifiquei que o desenho tinha que se articular com uma rua que passava mesmo a meio, mas também com as bilheteiras da Expo que iriam posteriormente desaparecer. O desenho foi criado com essas limitações mas desde o início que quis fazer um desenho que variava com a distância do olhar. Visto de cima, da antiga torre de queima, ou da passagem sobrelevada para os peões, tem-se a visão global, enquanto que em baixo, ao nível do chão, tem-se uma visão abstrata, são apenas desencontradas linhas no chão. Num outro projeto para o Porto, interface de Campanhã, que esteve quase a fazer-se mas não se fez, desenhei um chão. Aquele chão cinzento todo, que hoje liga a zona dos comboios com a do metro, era para ter tido um desenho que misturava sombras de nuvens com tipologias de construção retiradas de plantas da cidade, das ruas e bairros próximos. Não iria ter a liberdade de fazer uma coisa completamente abstrata mas trabalhar com referências concretas é uma coisa que nunca me assusta.

Para o Mosteiro dos Jerónimos, tive uma encomenda para a comemoração dos quinhentos anos do claustro. Podia fazer o que quisesse. Na pintura, que se encontra lá em exposição permanente, cito o claustro, cito S. Jerónimo e dimensiono a peça ao espaço e às suas cores. Foi-me dado um espaço e adaptei-me à situação, à sua arquitetura e peso histórico. São coisas que gosto imenso de fazer.

A mais recente obra pública que fiz foi uma encomenda da EDP para a Sala das Turbinas da barragem de Picote. São painéis em vidro impressos digitalmente mas com tintas que vitrificaram nos painéis. No Algarve, realizei um conjunto de painéis em betão, com desenhos sulcados, para o topo da fachada de um hotel com a Promontório Arquitetos. Alguns desenhos são abstratos mas são desenhos de linha porque era o que se adaptava à situação. Não dava para fazer uma intervenção com cor. Acompanhei o projeto desde o princípio, e embora não tenha sido dada total liberdade no que diz respeito à intervenção na fachada, foi-me dada total liberdade em superfícies predefinidas pelos arquitetos. Fiz um projeto para o Nuno Mateus e o Manuel Mateus, para um conjunto de edifícios no Tagus Park. Infelizmente não foi por diante. Aí tinha projetado peças completamente abstratas para as empenas dos edifícios. Criei ainda uma situação em que ligava visualmente uma escultura numa praça com todas as empenas. Seriam oito blocos de escritórios gigantescos, com quatro e cinco pisos, com algumas fachadas cegas, local privilegiado para intervenções plásticas. Tive pena que não se tivesse realizado.

Já a intervenção para Fátima, na Basílica da Santíssima Trindade (2007), teve um programa que tive que seguir à risca, mais do que aquilo que pensava inicialmente. Os Mistérios do Rosário tinham que ser todos identificáveis na sua simbólica sequência. Escolhi quadros de que gostava da pintura clássica e que tinham os temas tratados e redesenhei. Em alguns casos, reconhecem-se perfeitamente as fontes utilizadas. Usei uma linguagem muito gráfica e, como disse, se não tinha alternativa em relação a esta situação programática, tive imenso prazer em resolver este desafio.

APO – Lida bem com esse tipo de condicionantes?

PC – Sim, gosto imenso, dou-me bem.

APO – Porque se desvia e acaba por trazer coisas novas para o seu trabalho?

Pois. Eu fiz quatro cenografias. Num dos trabalhos, um trabalho com o João Perry, a segunda versão da *Zerlina* (1993, Teatro Nacional D. Maria II), o João Perry tinha visto duas pinturas minhas do final dos anos 1980 e queria que eu encontrasse soluções semelhantes para criar um espaço onde estaria a *Zerlina*, sentada numa cadeira durante o seu monólogo. Durante seis meses não fiz mais nada, estive só a trabalhar para aquilo. Foi engraçado, mas muito absorvente. Trabalhar em teatro é muito absorvente. As pinturas para a cenografia não foram realizadas por mim, apenas controlei o resultado em confronto com as minhas maquetas. Foram os cenógrafos do teatro que pintaram as telas gigantescas com as suas trinchas com cabos gigantes, em pau de vassoura, para lhes permitir pintar de pé a tela esticada no chão. Eles reproduziram o que eu tinha previamente projetado de um modo perfeito. Controlei e fiz alterações no momento da pintura. Isso também foi muito engraçado. Foi uma sensação nova para mim ver alguém copiar numa escala gigante uma pintura minha. Numa outra cenografia (*Le travail du peintre*, CAM, F. C. Gulbenkian, 1987), usei diversas pinturas de grandes dimensões, suspensas do teto da sala, para criar a situação espacial pretendida. Numa liberdade total pude encontrar relações entre dois discursos diferentes, a música e a pintura.

APO – Relativamente à expansão do campo da pintura, tem trabalhos que saem da parede, os trabalhos de chão, os contentores, e depois há sempre o regresso à parede. Até que ponto estamos, em todos os casos, mediante trabalhos que são primariamente ou primordialmente pintura?

PC – Eu acho que isso é uma discussão que já não me interessa. Uso pintura, uso desenho, uso os materiais necessários e uso-os para determinada situação. Por exemplo, quando fiz a exposição para o Centro Galego [*Piso Zero*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2005], foi-me pedido que fizesse algumas peças que tivessem uma relação direta com Compostela, com algo da cidade ou do próprio edifício do museu. Eu escolhi partir do edifício do Siza Vieira. E para a peça *Piso Zero*, que apresentei nessa exposição, uma peça de chão, fiz um desenho que resulta do colapsar de todos os pisos do edifício num único plano, sobrepondo-se as linhas que definiam os diferentes compartimentos. Montei essa peça agora, há pouco tempo. Numa conversa com o Pedro Amaral, que dirige a Metropolitana, encontrámos relações conceptuais entre música e pintura. Para um concerto com apresentação de obras do Emanuel Nunes e Richard Strauss, ao conversar com o Pedro Amaral, encontrámos relações com a maneira de criar sons do Emanuel Nunes, na sua técnica de sobreposições de sons. Então começou a fazer todo o sentido mostrar a obra *Piso Zero* em paralelo ao concerto. Posso dizer que se encontrou uma nova dimensão para esta peça. *Piso Zero* é uma obra de chão. Mas há obras que fiz para chão em que encaro a possibilidade de as ter na parede. É outra situação possível. Para mim, não está absolutamente determinado que sejam de chão ou de parede. Também montei *Piso Zero* na exposição *Beaufort Inside-Outside* [PMMK Museum, Ostende, Bélgica, 2006]. Nesta exposição, tinha um conjunto de painéis no Museu

PMMK mas o *Piso Zero* foi montado numa igreja em Knokke, no programa de escultura de exterior desta exposição. O padre quis conversar comigo para saber como falar nas suas homilias sobre aquele aglomerado de pinturas no chão da igreja. Ele estava muito retraído e eu criei-lhe uma história. A dada altura vemos a peça como um mapa, uma cartografia. Estive a conversar com ele e, a partir dos mapas, falámos do Mundo e do Universo, sendo que ele ficou feliz por encontrar uma maneira de explicar como é que aquilo se enquadrava e produzia sentidos. As pessoas estão sempre à procura de um significado, uma história, mas às vezes isso é demasiado. Precisa-se de ler a legenda para perceber e esquece-se a importância de procurar outros sentidos. O *Piso Zero* fez sentido nessa igreja de uma maneira, no Centro Galego de outra e ainda no concerto de outra. Não podemos estar a abrir todos os campos. Quem vê tem que abrir os seus. Não me compete estar obrigatoriamente a escrever não sei quantos textos sobre aquilo que me ocorre, porque posso olhar agora para a peça e aparecer-me algo diferente. As pessoas não têm essa ginástica mas é preciso proporcioná-la. Talvez por isso os meus textos tenham por vezes um carácter misterioso ou poético.

APO – Mas a escolha dos títulos condiciona, de algum modo, essa orientação para um significado específico, um sentido que lhe ocorre a si?

PC – Alguns títulos são mais secos porque apenas quero nomear aqui as obras e não sei bem o que é que podem vir a ser. Mas a maior parte dos títulos surge depois das obras porque encontrei nelas algum ponto de vista que queria diferenciar. Há as *escalas de cores*, os *planos*, os *lugares*... O título da exposição na Appleton, por exemplo, *o burel da cortina antepara o céu opaco*, é uma frase dum poema do Joaquim Manuel Magalhães que ele me autorizou a usar. Eu fiz o desenho *Cortina* e procurei, nomeadamente na poesia que leio, uma palavra, um título. Encontrei esta referência e eu achei que aquela peça estava mesmo a amparar a sala, para além da menção ao céu opaco, a opacidade como um conceito que ajuda a tornar transparente o nosso entendimento. Em outras alturas usei poemas do Al Berto, do Fernando Pessoa. Recentemente, o *Guardador de rebanhos* proporcionou alguns títulos. A série *Horizontes*, por exemplo, em que todas as telas têm 180x200 cm e são abstratas, emana delas, no entanto, a noção de horizonte, horizonte que ultrapassa a situação da paisagem.... Quis continuar essa série e apareceram, assim, o horizonte invertido, o horizonte deformado, o horizonte transparente. Há adjetivos, uns mais poéticos, outros mais enigmáticos, que as classificam. Intitulei uma outra série de desenhos *Um dia na vida de...*, sendo que cada um dos desenhos se refere a uma letra. Penso que fui até ao I, J ou K e não acabei a série. Continué-la-ei de certeza num próximo futuro.

Por vezes gosto de referir a minha admiração por Sol LeWitt. Quando ele faz os seus desenhos de parede segue regras, há situações predefinidas. Por exemplo, quando a linha vai direita e chega a um interruptor, pode mudar para diversas direcções e de diferentes maneiras. Gostei disso não pelo lado conceptual ou pelos resultados minimais de algumas das suas séries mas porque, ao encontrar determinadas estruturas, certas lógicas e sistemas podem deixar de ser estáveis, podem ser perturbadas, podem não se corresponder. Mas o início estabelece um fio condutor estruturante.

Agora tenho que organizar uma exposição para uma galeria que é um corredor com três metros de largura e onze metros de comprimento. Pediram-me peças de chão. Estou a pensar fazer um desenho numa parede e quatro conjuntos de pintura no outro

lado. Estou a calcular isso através do alçado, estou a projetar. Há sempre, na ideia de projeto, um caminho que se pode alterar.

APO – A relação com a arquitetura traduz-se no seu trabalho de algum modo mais específico? Quer dizer, há um interesse pela sua relevância formal e estética, pela sua dimensão simbólica, a ideia de casa...?

PC – A ideia de casa. A ideia de habitar um espaço. O espaço da minha casa, por exemplo, é muito habitado. Eu e a minha mulher gostamos de colecionar coisas e enchemos a casa. No jardim há percursos e, para mim, a relação com a pintura é uma relação de proximidade, distância, de encontro com o espaço, de uma vivência do espaço.

Aqui, no *atelier*, porque é que isto está assim organizado? Eu podia não ter aqueles quadros ali encostados e tê-los na outra sala, mas se calhar não ficava bem com isso assim. Tenho uma sensação do que é que equilibra, do que é que me equilibra num espaço. A partir do momento em que se põe uma pintura num sítio qualquer, ela está a modificar esse espaço, sempre. Nem que seja uma coisa mínima, ela está a criar uma perturbação no espaço. Se calhar, o espaço também era perturbante sem nada. A ideia de espaço e de construção também se relaciona com o facto de alguns dos meus trabalhos serem trabalhos construídos na colocação das peças de determinada maneira, criando volumes.

Ao nível da representação, tenho uma série de desenhos de título *Jardins*, tendo alguns deles partido de vistas de arquiteturas, por exemplo, de Gropius. Tenho um certo gosto pela arquitetura modernista. O lado do espaço limpo, estruturado por volumes... tenho necessidade de ver isso limpo, é como que uma referência estrutural.

APO – A exposição *Colour Chart: Reinventing Colour, 1950 to to Today*, que se realizou no MoMA em 2008, comissariada por Ann Temkin, reunindo o trabalho de quarenta artistas que, em algum ponto das suas carreiras, privilegiaram a cor, tinha como tema as cartas de cor, onde a cor é assumida como sujeito, como experiência dissociada de qualquer objeto ou de qualquer função para além dessa, a de ser cor. Esta abordagem veio contrariar as convicções duradouras relativas ao carácter espiritual e subjetivo da cor, que foram perdendo força ao longo do século XX. No catálogo da exposição, Temkin coloca uma questão muito interessante: “O que define a cor depois da teoria da cor?”

O que lhe quero perguntar é se a teoria da cor tem alguma repercussão consciente, ou assumida, no seu trabalho. Se lhe interessa, se é propositadamente posta de lado, se a subverte de algum modo, e de modo consciente?

PC – O início dos meus estudos em desenho e pintura é feito antes da Escola das Belas-Artes, tendo acontecido na Sociedade das Belas-Artes, no Curso de Formação Artística que seguia Bauhaus ou seus sucedâneos. Um dos professores era o Sá Nogueira, que nos punha a fazer os exercícios da arte da cor do Itten. Portanto eu fiz o “Itten” todo. Fiz os estudos de contraste, os *degradés*, os contrastes simultâneos, os contrastes sucessivos, fiz tudo isso... Na altura estudava-se também o *Arte e Percepção Visual* do Arnheim. Portanto, o lado da *Gestalt* também ficou. A cor permanece assim na minha cabeça por formação. Estou consciente dos fenómenos, mas não quero a cartilha para os aplicar quando estou a pintar. Quer dizer, não penso agora vou usar aquele amarelo porque já sei que aquele branco que está ao lado já

não vai ser branco, vai ser meio violeta... A grande aprendizagem que faz falta é a que sabe que há um lado mecânico na própria aprendizagem, requer o conhecimento e a prática das técnicas tradicionais, o saber misturar uma cor, o fazer exercícios... a disciplina que é preciso ter... Com o Sá Nogueira conjugava-se duas coisas muito importantes: a disciplina da cor, por um lado, e depois os cursos de desenho. Um dos cursos de desenho que fiz tinha a ver com o controle do olhar e o controle da mão. Nos primeiros exercícios tínhamos que fazer um risco e dividir a folha ao meio, continuar a dividir até não poder mais, até um momento em que não se podia fazer mais nenhuma linha. Isso resultava numa disciplina e controle da mão que, depois, se revelaria em práticas posteriores. Acredito que, seja com as referências da Bauhaus ou com outras, no momento em que se aprende um conjunto de técnicas, elas acabam por estar, de certo modo, presentes nas nossas práticas futuras. Mas também mais facilmente são postas em causa, algo que não tem de ser consciente mas que acontece porque a técnica foi aprendida. O não ser capaz de certas atitudes pode resultar de falhas na formação. O trabalho com a linha prefigurava quase a prática de certos exercícios *zen*, pois eram exercícios de concentração. O que estávamos a aprender não era a desenhar mas a encontrar a nossa própria concentração para entendermos o que estávamos a fazer. Nesse sentido, essas aprendizagens, apesar do lado fechado que parecem ter, para mim foram princípios que estarão sempre presentes na minha prática.

Queria igualmente referir que me interesse pelos estudos da cor. O Richter foi talvez um dos primeiros que me surpreendeu nos seus trabalhos sobre as amostras de cor. Corbusier é uma referência e comprei aquele livro que tem as escalas em que ele se dá à suprema posição do arquiteto que projeta o mundo e diz: esta gama de cores não falha. Aquela ideia de escolher uma cor e todas as outras que se relacionam com elas, ou seja, procurar o controle de um método para fazer funcionar uma prática. Podia igualmente referir o livro do Chevreul... Sempre me interessaram os artistas que eminentemente usam a cor assim como as diferentes teorias sobre a cor desde o momento em que comecei a aprender com o Sá Nogueira. Sempre juntei informação sobre a cor nos meus estudos. Sempre que encontro uma coisa que me interessa sobre a cor, compro e junto, faz parte dum substrato que estou sempre a ampliar.

APO – A *Color Field Painting* é uma referência?

PC – É de facto uma referência para mim. Antes de entrar para a Escola de Belas-Artes, um dos livros que lia, penso que do Hal Foster, que encontrei na biblioteca americana e que saiu nos anos 1970, tinha a ver com os expressionistas abstratos americanos e os *colour field painters*. Existem duas referências para mim: esse livro e um outro mais teórico, de um psicólogo, chamado *A ordem oculta da arte* [Anton Ehrenzweig, 1977], que tem a ver com entendermos todas as artes a diferentes níveis, através do que é diacrónico, do que é sincrético e de como é que as coisas se sobrepõem ou se distanciam no tempo. Por um lado, a mim, ensinou-me logo a ouvir música. É, assim, algo que li com 18 ou 19 anos e que acabou por modificar a minha visão do mundo.

Por outro lado, quando entrei para a Escola de Belas Artes, fazia vários estudos de cor, fazia muita fotografia na altura, fotografava muitas coisas de arte popular... no fundo esta foi a primeira bagagem que iniciei a carregar em paralelo com a minha prática.

Portanto, não sei o que é que se pode pensar sobre a cor depois de ler e saber sobre a cor. O uso da cor não é isso. O uso da cor não são as regras. Por exemplo, os vitrais de

Colónia do Richter, precisamente. Estão bem... criam uma disrupção. Ele fez um esquema de cores completamente aleatório, tal como com as cartas de cor. Houve uma grande polémica sobre esta obra, mas eu acho que não provoca desintegração nenhuma, está completamente integrada e é uma coisa fria relativamente à exuberância da catedral. O que para mim é imperdível é a intervenção do Sigmar Polke numa das igrejas em Zurique [Catedral Grossmünster, intervenção em 2006]. Achei extraordinária a forma como ele trabalhou a ideia de vitral. Não são completamente abstratos, são feitos a partir de formas que a natureza dá, os geodos. Mas é uma escala completamente diferente do que acontece em Colónia. Os vitrais são extraordinários, há um contraste muito grande, aquilo funciona perfeitamente e está muito bem feito.

APO – Para terminar, gostava de trazer para esta conversa o conceito de cromofobia do David Batchelor. Ele diz que houve sempre um grande preconceito na cultura Ocidental, que persiste até aos dias de hoje, nomeadamente na arquitetura. O que pensa disso? Acha que existe efetivamente algum tipo de preconceito, atualmente, que persiste? Sente isso ou alguma vez sentiu isso no seu percurso? Alguns artistas ou arquitetos fazem um uso assumidamente privilegiado da cor no seu processo criativo ou nem sequer se fala disso nem é preciso falar?

No fundo, qual é o lugar da cor, hoje?

PC – O que dizer sobre isso...

APO – Ele defende que esta cromofobia nega a complexidade da cor e olha para ela como um corpo estranho, sendo percebida como uma qualidade secundária da experiência. Diz, ainda, que a crença de que a seriedade na arte é uma questão a preto e branco ainda persiste.

Por exemplo, quando assisti à conferência International Conference on Colour, organizada na Fábrica Asa, em Guimarães, em 2012, o arquiteto Eduardo Souto Moura afirmou, precisamente, que a cor é o parente pobre de alguma arquitetura contemporânea, que os arquitetos pensam em branco e que têm algum pudor em trabalhar com a cor.

Eu própria já lidei com afirmações sobre o meu trabalho poder ser melhor aceite em determinado tipo de galerias se tiver menos cor.

Quer dizer, se calhar esse pudor ou preconceito andam por aí...

PC – Quando falei há bocado na arquitetura modernista estava a pensar em termos de estrutura... mas há arquitetos que usam a cor, quer dizer, não é preciso entrar nos pós-modernistas para o ver. Mas... eu acho que a cor tem que ser quando tem que ser. Mas a cromofobia, conceito que desconheço, parte de uma análise de quê? De gente, dos olhares dos outros?

APO – Trata-se de uma perspetiva histórica, uma constatação desse preconceito, por parte do Batchelor, a partir de uma análise da história da arte, uma evidência que pode ser encontrada já em Aristóteles, para quem o repositório do pensamento na arte residia na linha.

PC – Não li ainda o livro do Batchelor mas gostaria de dizer que se no século XIX existiu um preconceito, que se tenha negado que o *Partenon* era colorido pois na

realidade era de pedra pintada..., para mim a cor do *Partenon* acaba por estar ainda mais presente porque estive sempre no meu olhar.

anexo II
Entrevista a José Bechara
Madrid, 22-02-2014

APO – Vou começar pela casa. Quando a esvazia das suas coisas, como faz no projeto *A Casa* (2002), até que ponto está a colocar em questão ou a subverter o próprio conceito de casa e a sua função de abrigo ou de refúgio? Será que uma casa que não tem as suas coisas e objetos continua a ser uma casa?

JB – O primeiro impulso, quando pensei em realizar esse trabalho, baseou-se em aspetos formais, nomeadamente na questão da geometria. Num certo momento, dei-me conta que a casa que eu estava a ocupar para a residência artística [em Faxinal do Céu, município de Pinhão] tinha os seus objetos, cadeiras, mesas, incluindo a própria casa, arrumados numa combinação de formas geométricas ou *geometrizantes*. Nesse momento, pensei que, se eu quisesse produzir uma escultura de carácter geométrico, tudo o que tinha de fazer era combinar elementos geométricos. Mas tratava-se de uma casa. Imediatamente após esse impulso, que foi o que, originalmente, me levou ao trabalho – o impulso de reordenar objetos de uso quotidiano de modo a neutralizá-los do ponto de vista das suas funções e tentar, a partir dessa combinação, poetizar esse conjunto de elementos – essa mesma casa deixou de ter uso e passou a servir como uma experiência reflexiva e estética.

Por se tratar de uma casa, portanto, um objeto repleto de simbolismo, obviamente alguns aspetos simbólicos começaram a revelar-se e a interessar-me.

Então, para responder: a casa permanece uma casa sem os móveis? Sem os móveis sim, é uma casa vazia. Mas passa a ser uma casa hostil. Porque é que precisamos de uma casa, o que é uma casa? A casa é um abrigo, uma concha, algo que nos vai proteger intelectualmente, psicologicamente, fisicamente. Você se protege de outros, dos ventos, das chuvas, do sol. Você descansa, repousa na sua casa. Você tende a ser honesto na sua casa. É um lugar onde não há muitos competidores. No uso diário da casa, todos esses elementos, a sua cama, a cadeira onde se senta, a mesa, os objetos... vão-se impregnando de ti, das pessoas que os usam. Os objetos tornam-se familiares, passam a pertencer à sua família. É muito comum, numa mesa de jantar onde uma família se reúne regularmente para almoçar ou jantar, mesmo sem uma predeterminação específica, as pessoas sentarem-se mais ou menos naqueles lugares que se sentam todos os dias. Nós tornamos o espaço familiar para nós. Então, o que acaba por acontecer é que uma casa cujos móveis se vão, ficando vazia, ao contrário de abrigar, alojar, proteger, ela passa a desproteger, desalojar e a ser hostil.

APO – Há, portanto, uma efetiva subversão do conceito de casa ou uma tentativa de provocar estranhamento quando a vemos esvaziada, a rejeitar o seu próprio conteúdo, aquilo que também a define.

JB – E então? E então nada... e então é isso. Trata-se de uma operação poética. Não tem função. Então, uma casa sem as suas coisas continua sendo uma casa? Eu tenho a impressão que não. Ainda mais se os móveis e as coisas que saíram da casa eram móveis e coisas que já estavam impregnados de ti. Se entrarmos numa casa vazia que nunca foi habitada, então vamos preenchê-las com as nossas coisas. Mas o que esta casa faz é, a um certo momento, expulsar e vomitar tudo o que está impregnado de nós, tornando-nos a nós, indivíduos, e através do objetos, em indivíduos esvaziados.

APO – A casa é o elemento primordial de abordagem ao lugar. Lugar é diferente de espaço. Um espaço pode ir sendo transformado em lugar à medida que se introduzem, nele, memórias, objetos, experiências e afetos. Na sua obra procura fazer, conscientemente, essa distinção entre espaço e lugar, ou seja, por vezes centra-se mais na questão do espaço, outras vezes nas especificidades do lugar? Por exemplo, na série *Esculturas gráficas*, parece-me que não existe a ideia do lugar...

JB – Não. É uma questão de espaço.

APO – ... evidencia-se o modo como podemos experienciar e contornar a obra, uma conexão mais física e interativa com as questões espaciais da obra. Já em trabalhos como *Open House*, bem como no projeto *A casa*, existe essa reflexão sobre a função e o lado poético da casa, logo, aí, trabalha essencialmente o lugar.

JB – Isso. Muito bem observado.

APO – A ideia de casa não se limita a uma realidade física e a quatro paredes, mas pode estar intrinsecamente ligada a um lugar onde nos sentimos bem e ao qual queremos regressar, ao fim do dia ou ao fim de algum tempo. Pode ser o nosso país ou cidade natal. Existe uma construção psicológica da casa que nos coloca numa zona de conforto e construção identitária.

JB – Claro. Porque a casa ilustra. É o objeto mais imediato para isso. O operário, que passa o dia inteiro a trabalhar, chega em casa para descansar e a casa é tudo isso para ele. Ele não foi educado e talvez não tenha tido a oportunidade de levar o pensamento a outro ponto. Provavelmente não terá oportunidade de sair do país, ou mesmo da cidade. Então a casa é tudo isso para ele, é a sua própria cidade.

APO – Mas quando esvazia a casa das suas coisas, há uma intenção de a descaracterizar e de lhe retirar esse poder de ser o centro de alguém.

JB – Sim. Ela inverte aquilo a que chamamos de noção familiar de moradia. Já não é uma casa, é uma operação, pertence a um poema. Pode ser um poema pobre, mas a ideia é que a casa se torne num poema.

APO – Para além dessa função mais poética e metafórica associada ao conceito da casa, existe também uma atenção à sua vertente formal e estética e uma apropriação da sua componente geométrica como modo de desenhar e construir, como acontece na série *Open House*.

JB – O projeto *A Casa* [iniciado em 2002 a partir da residência em Faxinal do Céu] foi a minha primeira experiência escultórica. Resultou num trabalho que tinha 8 metros de altura, 15 metros de comprimento e 8 metros de largura. Fiz essa obra e queria e tinha que fazer outras para praticar a escultura, o que era impossível. Não podia fazer 10, 20, 30, 100 casas à escala real. Iria tornar-me um empreendedor imobiliário. Então tive que reduzir a escala para explorar algumas questões que se apresentam aqui neste trabalho de grande escala, *A casa*. Ao reduzir a escala, sabia que a obra seria uma outra coisa. Ao fazer essa redução de escala, poderia fazer novas experimentações ao

nível cromático, dos materiais (há casas em madeira oxidada, em fórmica, em madeira pintada a óleo, que explora a cor como a fórmica explora mas com um outro carácter táctil...). Mas ao fazer isso, eu sabia que ia caminhar para um outro problema espacial completamente distinto. Numa escultura do tamanho das da série *Open Houses*, conseguimos apreender a escultura numa só visada. Ela é posta no chão. A partir da nossa altura e com um olhar a 45°, conseguimos *tomar conta* da escultura de uma só vez. No caso de uma escultura de grande escala isso não acontece. O espaço fica todo dividido. Então, um problema novo está instaurado. A minha primeira escultura é, portanto, de uma escala sobredimensionada, a escala real do objeto casa. Quando passo a fazer esculturas pequenas, estou a fazer uma outra coisa, a tratar um outro problema. Tomo conta daquilo com as minhas mãos e não com os meus braços. Mas o problema tornou-se num bom problema para mim, por se traduzir num outro desafio que, apesar disso, não tem muita saída.

Alguém me falou de um pintor, cujo nome não me recordo agora, que tinha uma série de pinturas em que o verde predominava. Um dia um crítico fala-lhe dessa série, que considerava muito boa, mas pergunta-lhe o porquê da predominância do verde e qual era a intenção dessa utilização. Ele respondeu que não havia intenção nenhuma: não tinha dinheiro para comprar tintas e um pai de um seu amigo tinha na cidade uma fábrica de tintas que faliu. A fábrica estava cheia de, apenas, tinta verde.

Então você, por vezes, como artista, como qualquer profissional, um crítico, um advogado, um historiador... depara-se com um problema que pode parecer intransponível. E restam duas opções: virar as costas ou tentar lidar com aquilo de algum modo. Assim, a redução da escala tinha uma intenção: produzir esculturas na quantidade que eu pudesse produzir para verificar, fazendo empiricamente, como acontecem as coisas. Mas eu sabia que estava a lidar com um campo de operação espacial completamente distinto. Eu deixei de ter uma relação com o espaço, tinha uma projecção disso, podia pensar nisso, mas deixei de operar o espaço, ou apenas um espaço diminuto, no qual até posso imaginar uma órbita em que a cor vibra, em que há pequenas refrações de certas cores.

APO – Isto é pintado [faces de uma *Open House*]?

JB – É fórmica.

APO – Portanto, já vem com a cor.

JB – Sim.

APO – Usa amostras, um *pantone*?

JB – Escolho placas de fórmica industrial que já vêm prontas e cada face tem uma cor diferente. Esses três cubos são soltos. A escultura é assim, mas se quiser que a escultura seja predominantemente vermelha pode virar as faces e combiná-las de modo a que os vermelhos apareçam. De novo, como as *esculturas gráficas* e como a casa que cospe os móveis, tudo isso não está colocado ali fixamente. Tudo isso é transitório, tudo isso pode ser mexido a partir da relação com o observador, que não é mera observação. Ele pode praticar, ele pode penetrar no trabalho, ele pode participar no trabalho.

APO – Uma participação do observador que o artista não controla. Isso leva-me a uma questão sobre o plano, o acidente, o erro e a intuição. Afirmou que, no seu processo criativo, todos os planos dão errado. Até que ponto a experiência que criamos sempre, a trabalhar e a praticar, pode levar-nos a desenvolver uma intuição que nos permite fazer opções não necessariamente mais corretas, mas mais eficientes? Qual o papel da intuição no seu modo de trabalhar, nomeadamente ao nível das opções cromáticas?

JB – É engraçado porque nunca pensei na questão da intuição. Claro que penso na ideia de intuição sempre ligada, para mim, à ideia de um indivíduo selvagem. Claro que ela existe, mas estou a pensar sob esse ponto de vista que referiu. Será que abduco da intuição? Se abduco dela, abduco de algo que é formado a partir de uma experiência. Eu olho para uma coisa que está longe de estar pronta e já penso “muito bem, isto mexido aqui assim, talvez... isto de outra maneira...”. Isto é altamente intuitivo. Por isso quero agradecer-te a oportunidade de me fazeres pensar nisso. Acho que é uma qualidade que vou trazer para o trabalho daqui em diante. A intuição realmente existe, mas existe a partir de um vocabulário próprio, que nós construímos a partir de uma prática. Eu sou um artista de prática. Sou péssimo para planejar. De um modo geral, todas as minhas ideias dão errado. Elas só começam a dar certo quando eu, exaustivamente, persigo a transformação da ideia em coisa. A primeira coisa fica má, a segunda e a terceira também. À décima vez que eu faço uma coisa relacionada com aquela ideia, ela começa a aproximar-se de algo que eu acho que está começando a ficar bom.

APO – Isso materializa-se em estudos, por exemplo? Ou acontece tudo na cabeça?

JB – A maior parte acontece na cabeça. Faço poucos estudos e, de um modo geral, não produzo rascunhos para fazer uma coisa. Na verdade, como faço alguns desenhos esquemáticos, na maioria das vezes eles não são para que produza o trabalho a partir deles. Tenho vários tipos de hábitos e um deles é desenhar. Fico desenhando com aquele assunto na cabeça. Obviamente, se pegar num conjunto de desenhos que eu dou como relacionados com uma escultura grande que vai ser produzida, por exemplo, é natural que reconheça conexões entre os desenhos e a escultura. É evidente que estão ali. Mas não uso esses desenhos para calcular as coisas, para escrever como vão ser os materiais... Na verdade, ainda, tentativa e erro é o mais poderoso mecanismo no meu processo, mais do que o planeamento do trabalho. De novo, um belo problema para a ideia de geometria. Como, por tentativa e erro? Porque ela é frágil, ela é como a gente é.

APO – É errada, também...

JB – É mais humanizada. Ela falha como a gente falha, ela erra como a gente erra. Ela é impulsiva como a gente é impulsiva. Ela é dramaticamente finita como a gente é dramaticamente finita.

APO – A sua geometria é a antítese da convencional ideia da geometria certa, rigorosa, racional, controlada, matemática, ensinável.

JB – Dessa geometria a história da arte já se encarregou de resolver. Está tudo resolvido. Eu não quero resolver nada. Tento ser, a cada dia, um pouquinho feliz. Às vezes consigo, na maioria das vezes não consigo. E cheguei a um ponto da vida em que não quero resolver nada, mesmo. Acho que nada tem solução. A vida não tem solução. Você caminha por ela e encontra espaços de alguma alegria, felicidade, amor, afeto, ternura, prazer. É tudo passageiro. Não quero resolver nada e não olho a geometria como algo que tenha de ser resolvido. Ela é igualzinha a mim e, desculpe o atrevimento, igualzinha a você. Todo o mundo tem de fazer um enorme esforço para ser. Ser o quê? Sei lá. Ser o que quiser ser.

APO – Falando de cor. Questionei-o sobre o valor da intuição, essencialmente, por causa do seu papel no âmbito de um processo criativo ligado às relações cromáticas. Eu própria começo, no meu trabalho de pintura, a compor através da cor, não tendo um plano e assumindo esse processo intuitivo e ligado à experiência consequente do fazer. Neste trabalho de doutoramento, querendo sistematizar esta questão, e sendo a prática artística central, deparo-me com a necessidade de escrever sobre processos de uma evidente subjetividade e ambiguidade. Para além disso, vejo que, ao fazê-lo, posso tender para passar ao lado de toda a teoria da cor, que já está feita. Parece estar tudo dito, tudo feito. A identidade das cores só existe por relação, portanto, como escrever sobre o momento em que olhamos para o trabalho e ele fala connosco e dá-nos pistas, informação para continuarmos? E, no seu caso, se houvesse um plano mais rigoroso, acha que o resultado seria o mesmo?

JB – Não, não seria. O trabalho acontece.

APO – Mas qual a importância específica que a cor tem no seu trabalho? Valoriza a dimensão simbólica da cor, foca o seu papel expressivo, dramático, narrativo, de identificação, de modelação espacial? Ou a cor é o que é e nada mais do que ela própria?

JB – Eu teria que ser muito específico na resposta. E eu não gosto de nada muito específico. É o que acontece no trabalho. Tenho especial interesse por trabalhos que oscilem entre géneros. Tenho especial interesse por coisas que oscilem entre o mundo real e o virtual.

APO – No seu trabalho, a arquitetura pode ser uma pequena casa impossível de habitar, a pintura pode ser o resultado da oxidação de um material apropriado, o espaço pode ser manipulado por uma deriva e extensão tridimensional do desenho e este é mostrado fora das paredes. Até que ponto, em todos os casos, estamos sempre, e primordialmente, mediante pintura?

JB – Nem sempre estou mediante pintura como, por exemplo, no caso dos trabalhos do projeto *A casa* e da série de pequenas esculturas *Open house*. Mas, mesmo nesses casos, talvez eu a tangencie. Acho que algumas manias do pensamento em pintura podem se manifestar: a aparência da coisa. Mas não estou muito certo disso.

APO – Tendo começado como pintor, talvez todos os seus objetos acabem por ser contaminados com um *ser pintura*, talvez a pintura amarre em si mesma todas as

formas de expressão que lhe fogem mas a ela regressam. É isso que acontece? E até que ponto é também através da cor que essa contaminação existe?

JB – Gosto muito da pintura e comecei como pintor. Penso, então, que os trabalhos produzidos em outros suportes recebem uma certa contaminação sim, especialmente os trabalhos da série *Esculturas gráficas* e os mais recentes em vidros planos suspensos.

APO – Apesar da evidente diluição de fronteiras que acontece no seu trabalho, no seu *site* todos os trabalhos estão divididos, catalogados: escultura/instalação, pintura, desenho e fotografia. Há uma necessidade de arrumação e de devolução, ao observador, de territórios familiares?

JB – Sim, penso que é necessário organizar para criar referências. A partir dessas referências de gênero, observo o que posso retirar de cada uma para construir o trabalho seguinte.

APO – Quando fui ver a exposição *Nuvem para meia altura*, em fevereiro de 2014 na galeria Mário Sequeira, em Braga, provocou-me alguma estranheza a peça *Nos intervalos entre as coisas importantes, nos minutos à toa*. É um autorretrato?

JB – Porquê? Por causa do título?

APO – Não sei...

JB – Há um molde da minha cabeça.

APO – É um momento à toa, no contexto da sua obra?

JB – Não é um momento, é um minuto. É um trabalho dedicado. As pessoas também me inspiram. Mas isso tem a ver com uma percepção de uma experiência pessoal. Estou falando do título e não do trabalho. Tem muita coisa importantíssima que pode acontecer num minuto à toa. Eu não gosto dessa ideia de ócio criativo. Acho isso enfadonho. É uma expressão, uma ideia filosófica... a ideia de que se ficarmos à toa estamos criando, que se estivermos no banco da praça deitados estamos pensando. A possibilidade de eu me relacionar com alguém que acredita nisso é a mesma de eu entrar agora numa nave espacial e pousar de patins em Saturno. Acho isso hipócrita e chato. Mas acho que, na velocidade do mundo, por vezes temos um minuto à toa, como o olhar para uma nuvem. Tenho três filhos. A mais nova estava um dia destes deitada no banco de trás do carro e a mãe estava a tentar ajudá-la num exercício de matemática. Ela é péssima para se concentrar. Estava deitada e ia olhando, pela janela do carro, as nuvens. A mãe disse: “Teresa, para de olhar as nuvens e presta atenção.” Terminado o exercício, a minha filha disse: “Mãe, acabou? Posso olhar as nuvens de novo?”. Eu acho que o mundo é muito massacrante. Gosto dele, não sou niilista, sou uma pessoa razoavelmente festiva, tenho vários amigos. Mas o mundo é massacrante. E se, por alguns segundos, formos tomados por uma lembrança de algo como *olha como estão as nuvens...* São minutos poéticos, dos intervalos entre as coisas importantes. Na verdade, todas as coisas são importantes, embora sejamos nós a atribuir-lhes a importância. Nos minutos à toa, procure, vasculhe.

Então, não se trata de um título que explica aquele trabalho, mas trata-se de uma frase que eu construí, inspirada em determinada situação, e que quis usar. E quando coloco a minha cabeça flutuando, olhando para o nada, tendo um resto de coisa no chão, um tronco de madeira... o trabalho fala de um intervalo, de uma suspensão, de uma explosão congelada, de um sonho paralisado. Muito metafórico para um formalista como eu, não acha? Nos minutos à toa, eu sou metafórico...

O título não é propriamente um canal de aproximação ao trabalho, embora ao ler o título e olhar para o trabalho se possa ir buscar relações. Parece-me que o título e o trabalho mantêm uma boa relação. Há uma ideia de suspensão. Fala de cabeça e de coração, mas eu acho que o coração está na cabeça. De vez em quando sou uma pessoa amorosa, comovo-me.

APO – E não se pode separar arte e vida, pois não?

JB – Não, de forma alguma. É impossível. Eu pertenço a um grupo de artistas, por exemplo, que estão fundidos no trabalho. Eu e o trabalho somos inseparáveis. E o trabalho não é a coisa que se vê, é tudo o que a coisa contém. Quando comecei a estudar arte e depois saí do Parque Lage, comecei a trabalhar e montei um *atelier*, eu achava que tinha que me manter respondendo a uma certa exigência que o mundo da arte fazia, ou que os atores do mundo da arte faziam. Só não vou dizer que perdi tempo porque isso me ajudou bastante a reforçar algumas convicções que eu tenho hoje, que são pouquíssimas. Eu tenho muito poucas convicções, mas uma delas é que a arte não é pura, ela não é uma ação publicitária, eu não sou um cronista do quotidiano, os meus trabalhos não têm narrativa, não narram o quotidiano. Mas eu sou profundamente afetado pela vida, não só pela natureza mágica e selvagem de algumas paisagens, mas também pelos acontecimentos na Venezuelana, na Ucrânia, no meu país, no país dos outros, nas brigas entre homens e mulheres, no espaçamento entre relações amorosas, tudo isso me afeta profundamente. Eu não narro isso, mas isso está no meu trabalho. Pode estar numa relação de cor mais explosiva ou numa paleta de cor mais rebaixada, mais escondida, mais tímida, mais desconfiada. Do quê? Do mundo. Às vezes sou mais intimista com o mundo, às vezes menos. Mas nunca pessimista. Isso não sou. Não acho, assim, que exista arte separada da vida e acho que quem propõe isso está perdendo tempo precioso. No fundo, a arte está contaminada pela vida e pode produzir belos minutos à toa, por exemplo. São instantes. O que foi que se passou aqui? A percepção de instantes poéticos. Tenho um livro que lhe recomendo, não sei se já leu, muito bonito: *Austerlitz*, de W. G. Sebald. O livro é lindo. Me pergunta: porque é que é lindo? É uma frase que ele constrói. Ele descreve coisas, noites ou dias, instantes numa estação de trem. É disso que eu estou falando. São minutos.

APO – E o *atelier*?

JB – É o melhor lugar do mundo. Não é aquela casa maravilhosa no alto de uma montanha com a pessoa amada. É a pessoa amada no meu *atelier*.

APO – Trabalha em silêncio?

JB – A maior parte das vezes sim, mas tenho assistentes no *atelier*. Não dá para estar sempre em silêncio. Mas há horas do dia em que fico em silêncio. Eles param de

trabalhar às 16:30h. Daí em diante fico até por volta das 19h no *atelier*. E depois há os fins de semana. Trabalho todos os dias.

APO – Há um texto escrito pela Luísa Duarte [*Cálculo e acaso – a estória de um encontro possível*] sobre a exposição *Nuvem para meia altura*. Ela fala sobre as pinturas *ready-made*. É isso que acontece? São pinturas que já chegam pinturas ao seu *atelier*, por causa das materiais, das cores e das texturas dos materiais, independentemente do processo autoral que se segue? Quer dizer, já há um processo autoral na seleção dos materiais...

JB – Acho desnecessário falar, nesta altura, dos *ready-made*. É óbvio que está ali mas isso já foi largamente discutido. É uma referência, talvez, porque temos que nos referir a alguma coisa. Tudo bem, é uma coisa pronta que eu tomo. Mas eu altero-a, eu refaço-a. As lonas de caminhão são refeitas nas minhas pinturas com oxidação. Eu não as uso tal e qual como são, aquilo passa por muitas mudanças. São suportes. Eu uso parte do conjunto de ocorrências visuais que aquela superfície me traz. Mas eu relaciono-as com outro tempo, que é o meu tempo no *atelier*. Há ações da minhas mãos e da minha cabeça. Não me incomoda que exista essa associação, mas não tenho interesse nisso. Estou interessado numa outra coisa. Não me adianta perguntar no quê. São perguntas que eu ainda estou formulando.

APO – E vai continuar a fazê-lo, com certeza.

JB – Até ao último suspiro.

...

Estou um pouco cansado.

APO – De trabalhar?

JB – De trabalhar não.

Adoro viajar, é uma coisa maravilhosa que o trabalho nos oferece. E viajar impregnado com um olhar que procura... Posso emocionar-me vendo uma ponta de praia. Acho que o trabalho que nós fazemos nos coloca com um olhar mais aguçado.

APO – Se calhar é essa a razão desse cansaço. Não repousa o olhar nem desliga o instinto de procurar.

JB – Sabe de uma coisa que me cansa muito? Isto que estamos a fazer. Falar sobre o trabalho.

Mas fico muito feliz com isto que acontece com o nosso trabalho. Uma pessoa do Porto, que eu nunca vi, encontrou naquilo que eu, modestamente, faço, interesse. Isto é impagável.

APO – Mas falar sobre o seu trabalho é algo natural e necessário para si? Falar sobre os objetos pode ser, para si, uma forma de os prolongar, de acrescentar informação que o objeto não comunica?

JB – Sim, sem dúvida alguma: expande e melhora a minha observação.

